القصة العراقية

في مرحلة الريادة

مؤيد طلال

نحاول في هذه الدراسة ان نقدم للقارىء الكريم صورة عامة ذات اطار نظرى مجرد عن القصة العراقية في مرحلة الريادة ، مركزين على اهم قصاصي جيل الرواد الذين جسدوا التيارات الاساسية في القصة العراقية الواقعية الاجتماعية النقدية ــ واعني بهم ذو النون ايوب ، وعبد الملك نوري ، وعبدالحق فاضل .

حيث كان (ذو النون أيوب) ابرز قاص عراقي التصقت اعماله بقضايا المجتمع والامة عبر من خلالها عن وعي نقدي عميق وارادة صلبة لاتلين في مناهضة للاستعمار وعملاء الاستعمار والرجعية المحلية . كما كانت اعماله تنحو منحى تحليليا في رصد الظواهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية ، وبذلك استحق بجدارة ان يكون رائدا للقصة العراقية الاجتماعية النقدية .

اما عبدالملك نوري فقد كان رائدا كبيرا من رواد التيار السيكولوجي التحليلي في القصة العراقية دون ان ينفصل عن القضايا الواقعية والاجتماعية والنقدية التي تطلبتها المرحلة التاريخية انذاك ، فعبر عن هموم الفرد العراقي ــ مثقفا برجوازيا كان ام نموذجا مسحوقا من الجماعات المغمورة ــ كما عبر عن قضايا المجتمع والانسان في آن واحد .

في حين تميز عبدالحق فاضل بولعه الشديد في تحرير القصة العراقية من اطارها الفني التقليدي ، واضعا الاساس لمغامرة التجريب والتركيب الفني الحديث التي ستنطلق نحو آفاق تكنيكية واسلوبية واسعة وجديدة . بذلك اتسمت قصص عبدالحق فاضل ــ وخاصة رواية مجنونان ــ بصنعتها الفنية الهندسية ذات المنحى التشكلي والتركيبي اضافة الى التصاقها

بقضايا الفرد العراقي وهموم المجتمع السياسية والاقتصادية والاخلاقية ..

وقبل ان نتوغل في الكشف عن الخصائص العامة للقصة العراقية في مرحلة الريادة ، وقبل ان نركز الحديث عن السمات الخاصة لجيل الرواد ـ نود ان نقدم لمحة تاريخية عن نشأة القصة العراقية واثر الحركة التاريخية والاجتماعية والسياسية في تكوين وبلورة معطياتها الاساسية .

من الحكاية الشفاهية والفولكلور الشعبي الى القصة الحديثة

ان القصة هي البنت الشرعية لنمو وانتصار البرجوازية الاوربية حقا .. ولذا فان تاريخها لم يكن طويلا ، ولا يمد جذوره الى فجر الانسانية كما هو حال الفنون الاخرى بما فيها المسرح والشعر ـ هذا اذا اعتبرنا ان الفن القصصي ليس هو الحكاية الشفاهية العادية وان كان قد تمثلها واستفاد منها وخاصة في القرن السابع عشر والثامن عشر ـ **وبالتالي فأن القصة العراقية تطلبت قبل نشوئها فترة تخلخل تاريخي خطير :**

(كظهور الاستعمار الحديث ومرحلة الصراع ضده من جهة وصراع القوى الاجتماعية والطبقية من جهة اخرى) حتى تبرز للنور كفن حضاري جديد يعتمد التطورات الثقافية والادبية في اوربا وامريكا البرجوازية بقدر ما يعتمد الموروث الحضاري لامته (الحكاية الشفاهية ـ الفولكلور ـ الوعظ الاجتماعي والاخلاقي ... الخ) .

وقد كان النصف الاول من القرن العشرين اساسا اجتماعيا وسياسيا وثقافيا لذلك التخلخل التاريخي الخطير الذي مس روح الشعب العراقي بلهيب الثورة الوطنية والقومية والاجتماعية ابتداء من ثورة العشرين وانتهاء بثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨)(مع المرور بانتفاضات واحداث عام ٣٦ـ٤١ـ٤٨ـ١٩٥٦ ... الخ

من الرومنسية الى الواقعية

لقد اختلطت الروح الرومنسية بالوعي الاجتماعي والنقدي السياسي اختلاطا كبيرا في ادب الرواد . وهذا يعود الى جملة اسباب ، متناقضة ومتداخلة في آن واحد منها ما يتعلق بالوعي الفردي ومنها مايتعلق بالحالة الاجتماعية العامة .... منها ما يفرض من الخارج (تأثير التيارات الرومنسية التي اجتاحت اوربا وتركت اصداءها في الشرق العربي ـ مصر خاصة ـ مثال طيب لتأثر الادب العراقي في تلك التطورات الخارجية) ومنها ما ينبع من الداخل :ـ

التركيبة غير المتجانسة لحركة الصراع (الشعب العراقي ككل ضد الاستعمار وضد الغزو الصهيوني .. وتناقضات الوضع الاجتماعي والسياسي في مرحلة نشوء المدينة البرجوازية وصراعها مع الاقطاعيين من ملاك الاراضي في الريف) ـ ثم خضوع الفرد لهذه المعمعة وصعوبة شق طريقه بين تلك التيارات المتضاربة ، بين القديم والحديث ، بين التراث والتقاليد والمعاصرة ... الخ .

ففي الوقت الذي ترضي الرومنسية في القاص شيئا من نزوعه الفردي وتطلعاته الذاتية ، فإن الواقعية تجذبه نحو المجتمع وقضاياه السياسية والاقتصادية والاخلاقية .

وقد عبر ادب (محمود احمد السيد) ـ رائد القصة العراقية الاول ـ عن القطبين المتناقضين والمتحدين في آن معا : (في سبيل الزواج / القاهرة ١٩٢١ ـ الطلائع / بغداد ١٩٢٩) .. وكذلك فعل انور شاؤل في حصاده الاول فاختلطت النزعة الرومنسية بالوعي الاجتماعي النقدي وغلفته ايضا ، بحيث جاءت بعض قصصه الاجتماعية النقدية ذات طابع رومنسي حاد ومبالغ فيه كما في قصة (مشاهد ليلة) مثلا ..

غير ان الاتجاه الواقعي النقدي تغلب تدريجيا على الاتجاه الرومنسي في ادب رواد القصة العراقية ابتداء من (محمود احمد السيد) ذاته وانتهاء بغائب طعمه فرمان مع المرور بكل من ـ انور شاؤل ـ جعفر الخليلي ـ ذو النون ايوب ـ عبدالحق فاضل ـ عبدالملك نوري ـ شاكر خصباك ـ عبدالمجيد لطفي ... الخ .

وبذلك اتضحت سمات وخصائص الفن الواقعي وتخلصت القصة العراقية الى حد ما من روح الطرح الرومنسي الفج والتقليدي ، وان تكن بعض الخصائص الايجابية للفن الرومنسي ماتزال ملتصقة بالقصص العراقي المعاصر حتى الان ..

أهمية القصة الرائدة

ان ادب الرواد لايستمد اهميته التاريخية من ريادته الفنية فحسب ، بل ومن التصاقه بالواقع الاجتماعي والسياسي انذاك ، من صدقه وحرارته .. فقد حاولت القصة العراقية على يد جيل الرواد ـ وفي فترة الاربعينات والخمسينات على وجه التحديد ـ ان تترصد الحياة الاجتماعية ، وتستشف مكامن الروح الشعبية ، وتعبر عن طموحات وكبوات المجتمع العراقي والمناضل السياسي والفرد الجائع المسحوق طبقيا ... وذلك من خلال طرحها لنماذج مختلفة الملامح ولكنها تشترك في مسائل جوهرية عامة ، وتعبر بشكل وباخر عن اراء المؤلف وتجسد مواقفه ، حتى ليخيل اليك ان القاص العراقي يصور نفسه ومشاعره اكثر مما يعبر عن حياة ابطاله ونماذجه ، فيجعل من القصة مشجبا يعلق عليه همومه ووسيلة يبوح من خلالها عن عوالجه . ولذا فان هذه الميزة الايجابية غالبا ما تتحول الى صيغة سلبية لعدم قدرة القاص على خلق العلاقة التركيبية الديالكتيكية بين الموضوعي والذاتي ، بين النمط النموذجي

العام والحالة الاستثنائية الخاصة ، فيتناقض عندئذ منظور القصة ورؤاها الفكرية مع صنعتها وتظيق المسافة الفاصلة احيانا بين المقالة الاجتماعية السياسية وبين القصة كفن رفيع ..

ولهذا نجد الملامح الاجتماعية والقضايا الانسانية المطروحة في القصة العراقية غالبا ما تكون واحدة بالنسبة للقاص الواحد ، وللقاصين العراقيين عموما ، وان اختلفت الايقاعات والنغمات التفصيلية من قاص الى اخر ومن قصة الى أخرى .

لقد كانت لغة جيل الرواد ، اللغة العربية البلاغية الاصلية ، بمثابة عنصر قوة وجمال يضفي على القصة طابع العمق والجدية والاصالة ... ويمكننا ان نقول دون مغالاة ان لغة الرواد كانت اصفى واكثر قوة وتماسكا من لغة جيل الشباب ، واكثر قدرة على استغلال محاسن اللغة العربية وبدائعها البلاغية والغنائية ، واكثر ارتباطا بروح التراث العربي الشعري والنثري والديني — (القرآن على وجه الخصوص) — وان كان الاطناب في استخدام التشبيهات المكررة والمقولات الجاهزة يضعف من جزالتها حينا ويصيب القارىء الحديث بالملل والسأم احيانا أخرى !!!

ولعل اهم ما قدمه جيل الرواد تحديد ملامح واضحة للقصة السياسية بمعناها الخالص . فلم تكن القصة والرواية السياسية غريبة او طارئة على الادب العراقي ، بل رافق هذا النوع الادبي نشأة القصة العراقية منذ البداية واحتل فيها مساحة واسعة حتى يومنا هذا .

حيث كانت القصة والرواية العراقية متشبعة بالوعي السياسي عند جيل الرواد ابتداء باعمال السيد وانتهاء باعمال غائب طعمة فرمان ، ولم تخل القصص الوجدانية العاطفية ذاتها من الابعاد السياسية والمطارحات الفكرية والمواقف الانسانية التقدمية كما هو الحال في رواية (مجنونان) لعبد الحق فاضل مثلا .

ولقد كان « ذو النون ايوب » هو الاب الشرعي للقصة السياسية العراقية ، حيث امتلأت قصصه القصيرة ورواياته الطويلة بالنقد الاجتماعي والمواقف السياسية الجريئة والرؤية الانسانية التقدمية الضاجة بحرارة وصدق المعاناة من مظالم العهود المبادة كما هو الحال في روايتي (الدكتور ابراهيم) و (اليد والارض والماء)اللتين جسدتا ملحمة نضال الشعب العراقي والامة العربية ضد الاستعمار والصهيونية واذنابهما في الوطن العربي عامة والعراق خاصة . (راجع بحثنا في العدد ١٩٧٦/١٩ من مجلة الادب المعاصر)

وهذا ما قام باعبائه جيل الرواد برمته من امثال جعفر الخليلي وشاكر خصباك وعبدالملك نوري واخرين، مؤسسين بذلك المدرسة الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية . ومهيئين الاجواء الثقافية والسياسية لانتفاضات الشعب العراقي ابتداء من انتفاضة عام ستة وثلاثين وانتهاء بثورتي تموز عامي ٥٨ و ٩٦٨ المجيدتين . حيث تسنم جيل الشباب زمام المبادرة ومواصلة ما ابتداه الرواد من اعمال ابداعية طيبة .

غير ان تلك الاعمال كانت تفتقر الى مقومات فكرية وتكنيكية عديدة بحكم ريادتها وقلة تجاربها واهتمامها بالقضايا والوسائل الحسية المباشرة ، وبذلك غاب عنها المنظور الايديولوجي الواضح والمنهج النقدي العلمي والرؤية الشمولية للحياة والمجتمع والانسان كما غابت عنها الصنعة الفنية المحكمة العالية .

فسادت نتيجة لذلك النظرة التبسيطية والتجزيئية للادب ، وترنح الاديب بين الوعي اللبرالي والنزوع الفردي وبين الوعي السياسي المسطح المشحون بروح ثورية رومنسية جامحة جينا وخجولة احيانا اخرى .

في الوقت الذي عبر القاص عن خوالجه وخواطر فكره ومواقف حزبه بطريقة انشائية تقريرية ميكانيكية ومصطنعة ، فافتقرت اعماله الى النظام والتنسيق والاحساس بالجمال وروعة الفن ...

ومع ذلك استطاعت بعض تلك الاعمال ان تبرز الى الصفوف الامامية بما تمتلكه من مقومات فنية روحية وفكرية غنية وصادقة ، وان تشكل القاعدة المادية لبناء مدرسة واقعية اجتماعية نقدية وايديولوجية في القصة العراقية .

نقاط الضعف الاساسية ، المضمون والتقنية الفنية

غير ان ادب جيل الرواد في القصة العراقية كان يعبر عن ضعف في المقدرة التكنيكية والاسلوبية بقدر ما عبر عن ضعف في الوعي الفلسفي والسياسي .

ولذلك فغالبا ما نلمس تطابقا واضحا بين الشكل والمضمون في ادب جيل الرواد عامة :

حيث كان ضعف التقنية الفنية بمثابة انعكاس طبيعي عن بساطة الوعي النقدي والسياسي والثقافي والاجتماعي انذاك — وانهما يشكلان وجهي عملة واحدة.

ولذا فاني ارى ثمة مبالغة شديدة في تمجيد بعض النقاد لادب الرواد ، وفي تمجيد الاحياء منهم لانفسهم .

اما اهم نقاط الضعف الاساسية فيالمضمون والتقنية الفنية فيمكن تلخيصها بالنقاط الاتية :

اولا — سيادة الوعي الايديولوجي البسيط ، الاجتماعي الطابع ، العاطفي والساذج ، في مسألة تناول القضايا السياسية والاجتماعية والاخلاقية .. ووجود عناصر رومنسية ومثالية في النظر للعلاقة بين الفرد والمجتمع عامة ، وللعلاقة بين الرجل والمرأة خاصة .

أي عدم القدرة على الكشف عن جوهر تلك العلاقات الاجتماعية ، والنفاذ الى اسبابها ومظاهرها العميقة وطريقة تغييرها تغييرا ثوريا . ولذلك فقد اختار اغلب القصاصين سبل التغيير الفردي عبر التصور المثالي والاخلاقي المجرد ، اي احلال النزعة الارادية بدل الرؤية الموضوعية .

وهكذا ما نلمسه في قصة«مأساة الفن» لعبدالملك نوري

مثلا – من مجموعة رسل الانسانية ١٩٤٦ – حيث يقدم لنا من خلالها صورة رومنسية عاطفية مبتذلة للعلاقة بين الرجل والمراة تنسجم مع نظرة المجتمع التطهرية ذات الجذور الاقطاعية المتخلفة انذاك .. (راجع بحثنا في العدد ١٢ من السنة ١١ من الاقلام) .

كما ان هذه النظرة المثالية التقليدية للعلاقات الاجتماعية بين الرجل والمراة سنجدها في اكثر من قصة من قصص جيل الرواد ، وخاصة في رواية مجنونان لعبدالحق فاضل الذي يبدو فيها مترددا وقلقا بين نزوعه التقدمي لتحرير المراة وارثه التقليدي الذي ينظر لها ككائن ضعيف تحوطه هالة من الاساطير الميتافيزيقية او الرومنسية .

ولعل هذه النظرة تظهر بوضوح ايضا في قصة ادمون صبري – رجل مضطهد : من مجموعته الاولى (في خضم المصائب ١٩٥٩) – كما ستظهر في قصص الجيل الذي يلي جيل الرواد مباشرة ، وربما عند جيل الشباب المعاصر ايضا ، وخاصة بالنسبة لاعمال عبد الرحمن مجيد الربيعي التي غالبا ما تحط من شأن المرأة وتحولها الى مجرد بغي !!؟ .

ومن مفارقات الامور وغرائبها حقا ان يقع كتاب القصة الانسانيون والتقدميون الذين حاربوا الوضع السياسي والاجتماعي القائم انذاك بشرك حبائل الوعي الايديولوجي الزائف الذي تستند اليه الطبقة الاقطاعية السائدة ، ولاسيما بالنسبة الى الاخلاق .. فتراهم متطيرين طهريين ومعادين لحركة التطور الطبيعي في العلاقات الاجتماعية الجنسية ، وتراهم في الوقت عينه يقفون – سياسيا – باتجاه حركة التاريخ التي تعزز الطليعة الطبقية القائدة لعملية التغيير السياسي والاجتماعي .

وهذا التناقض الغريب يرجع الى العلاقة الجدلية الديناميكية بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، او الى ما يسمى **بقانون التطور غير المتوازي بين القوى الروحية والقوى المادية !!** .

فالمصلح الاجتماعي او الاديب يكون اكثر احساسا وتفاعلا مع التغييرات الواقعية القائمة في البنية المادية للمجتمع ، ولكنه يظل خاضعا احيانا الى الرؤية الايديولوجية التقليدية التي افرزتها الطبقة السائدة لتبرر ظلمها واستغلالها ، وخاصة فيما يتعلق بالوعي الديني والاخلاق البطريركية البالية والشرائع والحقوق الوضعية .

وهذا الموقف يرجع بدوره الى عاملين : موضوعي وذاتي . الاول ينشأ من ذات العملية الايديولوجية التي تطرحها الطبقة السائدة باعتبارها قوانين مقدسة لاتتعلق بعصر ما ، ولا بطبقة محددة ، بل هي فوق الواقع والتاريخ شاملة وعامة ، حيادية وازلية .. الخ .

اما العامل الذاتي فينشأ من عدم القدرة على وعي حركة التاريخ ككل ، والارتباط العضوي بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، بين السلطة والايديولوجيا ، وعدم قدرة بعض الادباء على ادراك حقيقة ان الرفض للواقع الطبقي والسياسي ينبغي ان يرافقه رفض للفكر والاخلاق اللذين افرزها ذلك الواقع .

هذا من جهة الوعي .. اما من جهة السيكولوجيا فان الانسان الشرقي ميال الى المحافظة والسكونية ليس بسبب سكونية نمط الانتاج الاسيوي وسكونية العلاقات السياسية والاجتماعية نتيجة التسلط الاستعماري الشامل والنظام العشائري المتوقع حسب ، بل بسبب سكونية التربية والمفاهيم ذاتها ، وسيادة الجانب المحافظ في العقيدة والاخلاق الدينية التقليدية .

من هنا نستطيع ان نفسر اهمية تأكيد رواد الاشتراكية على دور الماضي والعادة في حياة الناس ، واثرها على عقول الناس ومفاهيمهم . بل ان (انجلز) قد اكد في احد نصوصه المهمة على امكانية ان يكون الوعي الايديولوجي الزائف معرقلا لحركة التاريخ وعائقا للتطور المادي والانتاجي كما حصل في ظل مجتمع العبيد الروماني ..

ثانيا – سيادة الروح الاصلاحية والتوجيهية ذات الطابع الوعظي التربوي بدل الروح الثورية الراديكالية .

ويرجع هذا الى الهوة القائمة بين الانتماء الواقعي للطبقة السائدة ، وبين الرغبة في الانسلاخ من هذه الطبقة والتحول الى الطبقات الفقيرة .

ولذا فأن القصص التي حاولت ان تعبر عن آلام هذه الطبقات جاءت وكأنها تعوض عن الواقع وذات نغمة تقليدية جاهزة الايقاع والافكار والصيغ ، بعيدة عن المغامرة الفنية الثورية ..

وحتى اذا ما وجدت بعض العناصر الاولية لهذه الروح الثورية المغامرة ، فأنها تبقى في حدود الامان الواقعي وضرورة السلامة الشخصية !! .

فقصص مجموعة ذو النون ايوب – برج بابل – المجموعة الخامسة ١٩٣٩ – مطبعة الاهالي في بغداد مثلا، لا ترتفع الى مستوى القصص حتى بمفهومها الكلاسيكي البسيط ، ولا تعدو ان تكون اكثر من مقالات اجتماعية وسياسية تدور على ثلاثة محاور : الراوي وشخصيات القصص المحاورة .

ومع ان مجموعة – برج بابل – تحمل بين طياتها الرغبة في الاصلاح والتغيير ، وتتسم بالنقد المرير للاوضاع السياسية والاجتماعية والاخلاقية السائدة انذاك ، وقد اختلط الاسلوب النقدي بروح الوعظ والسخرية اللاذعة ، ومع انها كانت تعبر عن أفكار ومباديء اكثر الاحزاب التقدمية انذاك – فاننا نجدها ايضا ساذجة وبسيطة وسطحية الى حد ما ، من حيث التكنيك الفني والوعي السياسي سواء بسواء . كما انهى المؤلف مجموعته تلك بتحذير طويل يعلن فيه استقلاليته الشخصية ، وبعده عن السياسة والسياسيين والاحزاب والمنظمات والجمعيات (كذا ...) ، وان النقد الذي وجهه في مجموعاته السابقة لا يعني احدا معينا ، ولا جهة

محددة ، ولا فئة دينية خاصة ، بقدر ما هي وجهات نظر شخصية نتيجة تأثره النفسي باحداث البلد ، وباعتباره فرد اجتماعي يجب ان يخدم مجتمعه ، وذلك من اسباب كتابته للقصة فقط (ففيها يتمتع الكاتب بالحرية باوسع معانيها ولكنه لا يسيء بنفس الوقت الى انسان ما مثقال ذرة مهما كان وثيق الصلة بالبحث الذي يتناوله) .

وهذا الاعتراف لايكشف عن صحة الحقيقة التي اكدناها حول سيادة الروح الاصلاحية والتوجيهية ذات الطابع التربوي والوعظي بدل الروح الثورية الراديكالية في قصص جيل الرواد ، وجنوح القاص العراقي عامة الى روح المغامرة البطولية ضمن دائرة الامان الواقعي وضرورة السلامة الشخصية فحسب ــ بل ويكشف عن مفهوم متخلف لطبيعة القصة كفن منظم ومتقن يختلف عن اسلوب المقالة والبحث ، ولدور الفنان ، ولحقيقة واصالة الالتزام في آن واحد .

ولعل هذه الروح الاصلاحية سنلمسها ايضا في اعمال جيل الرواد عامة وقصص عبدالملك نوري وعبدالحق فاضل خاصة .. كما انها ستظهر بوضوح في رواية (اليد والارض والماء) لذو النون ايوب الذي استطاع ان يتخلص الى حد كبير من تردده هذا ، ومن الضعف الفني لقصصه القصيرة ، وذلك في الرواية المذكورة وفي رواية (الدكتور ابراهيم ــ حياته ومآثره) ..

ولعل هذا التناقض في الوعي والسلوك ، في النظرية والتطبيق ، بين الواقع والحلم ــ يعود الى انتماء القاص الطبقي بالدرجة الاولى ... بقدر ما يعود الى عسف السلطة وهيمنة ايديولوجيتها الزائفة بالدرجة الثانية .

ولذا فغالبا ما يقع القاص العراقي بهذا الاشكال المزدوج :ــ فهو من جهة منحدر من الطبقات الميسورة او المتوسطة الدخل ولكنه يسعى للانسلاخ من هذا الانتماء القدري واللا ارادي ، او ان يكون منحدرا من طبقات اجتماعية بائسة يريد ان يعبر عن هموم وامال هذه الطبقات ويتحرر من ضغوطها المادية والمعنوية في آن واحد بحكم وظيفته الاجتماعية كمثقف متأثر الى حد ما بالفكر المثالي الغربي والثقافة السائدة ، يتطلع ابدا للارتفاع عن مستوى نشأته الاولى او عن الطبقة التي يناصرها نظريا ويفترق عنها عمليا من خلال التدرج الوظيفي والامتيازات الادبية والمالية التي تشده الى السلطة او الحزب القوي او الحاكم آنذاك .

وقلما نجد اديبا لا يعاني من هذا الاشكال المزدوج بين فكره وواقعه بحيث يكون منتميا قلبا وقالبا الى الطبقات الفقيرة المضطهدة ولا يرتفع الا من خلال ارتفاعها الواقعي والشامل .

ولعل هذا الاشكال المزدوج نابع من مشكلة تقسيم العمل الى فكري ويدوي ، ومن تقسيم المجتمع الى مراتب ادارية واقتصادية وثقافية وسياسية ، اكثر مما هو نابع عن سوء في طوية الاديب ..

ولهذا فان الاديب غالبا ما يكون محط انظار الاضطهاد المادي والسياسي والارهاب الفكري من قبل السلطة الرجعية في مراحل التخلخل والتحولات التاريخية والاجتماعية الخطيرة ، وهذا ما لمسناه بالنسبة لرواد ومبدعي فن القصة العراقية الذين ارتبطوا ــ بشكل عام وفي اغلب الاحيان ــ مع الطبقات المضطهدة والاحزاب السياسية الثورية المناهضة للاستعمار والصهيونية والرجعية المحلية ..

ثالثا ــ غياب المنهج النقدي والنظرة الفلسفية الشاملة ..

ان بساطة الوعي الاجتماعي والسياسي وضبابية المفاهيم وهشاشة العناصر الروحية والثورية ادى الى غياب الابعاد الثقافية العالية عن تلك القصص ، وافقرها الى الرؤية الشمولية لحركة التاريخ ــ اي غياب المنهج النقدي والنظرة الفلسفية او الايديولوجية التي تنطلق منها القصة ــ فجاءت اغلب قصص الرواد ذات طابع عمومي مجرد حينا او ذات التصاق فقير بالبيئة المحلية او القضية الشخصية احيانا اخرى .

حيث اصبح مجرد التعبير عن الواقع المرئي الملموس والمباشر بطريقة مسطحة وظاهرية ، افقية وجزئية ، هو الاساس الذي تنهض عليه اغلب الاعمال القصصية في مرحلة الريادة .

وبذلك فتح الباب على مصراعيه لواقعية عامية ساذجة لا تستطيع الارتفاع ــ بأي شكل من الاشكال ــ الى مستوى الاعمال التي يراد تقليدها في اغلب الاحيان كاعمال موبسان التي تعتمد البناء الدرامي (المقدمة والعقدة فالانفراج ــ وقصص تشيخوف التي تلتقط شريحة من الحياة وتصور النماذج الغريبة والمغمورة ، ثم نماذج مكسيم جوركي العمالية والشعبية .. الخ .

رابعا ــ الاعتماد على الحكاية التقليدية والخواطر الشخصية وضعف الموهبة الفنية والحساسية الجمالية:

لقد اعتمدت قصص جيل الرواد اسلوب الحكاية اساسا لها ــ الحكاية المعتمدة على العلاقة الميكانيكية بين السبب والنتيجة ، بين العلة والمعلول ، والتي تثير فضول القاريء بالسؤال الابدي : ثم ماذا ؟! اكثر مما تشير فيه مكامن الخيال والوعي والاحساس ، اي بمعنى اخر تعيده الى ارث الحكاية الشعبية الساذجة التي كان يمارسها الانسان البدائي واجدادنا الاوائل وهم يتسامرون على موقد النار !!.

وقد اعتمدت تلك القصص في بعض الاحيان على مجموعة من الحكايات غير المترابطة او المنتظمة المكدسة تكديسا فجا دونما علاقة عضوية حية او ضرورة بنائية فنية ، فجاءت فقيرة الى الحياة والحركة والصراع الدرامي .. وتحولت بعضها الى مجرد سير ذاتية ولقطات وخواطر شخصية ذات طابع خطابي معتمدة على

الاطناب في البلاغة والتزويق اللفظي والوعظ والارشاد .

ولذلك فقد اقتربت القصة من مرحلة الريادة اقترابا شديدا من فن المقامة حينا وفن المقالة احيانا اخرى ، اكثر منها الى فن القصة الحقيقي ، وذلك لمجرد تأكيد موقف أو اثارة عواطف القراء : الغضب والسخط على الاشرار بما فيهم ادوات الدولة الرجعية والتعاطف مع الابطال الافذاذ من الطبقات العليا تارة ومن الشعب المقهور تارة اخرى !!

ومن هنا فقد افتقرت تلك القصص الى الرؤيا الابداعية في الفن ، واعتمدت الطرح المباشر والاسلوب التقريري الانشائي او الميلودرامي الفج .

ولذا فقد جاءت حبكات القصص مفككة ، بل ومناسبة بلا ضوابط مع خواطر القاص ، بناؤها مترهل وشخصياتها مسطحة وعائمة ، وموضوعاتها منتقاة بسهولة واعتباط .. ولم تستطع القصة العراقية في مرحلة الريادة الاستفادة من العناصر الفنية والتطورات المدرسية والاسلوبية التي كانت سائدة في القصة الاوربية ابان النصف الاول من القرن العشرين ، فبقيت معتمدة على حدود التجربة الشخصية التي يمكن ان تخطيء او تصيب .

من الخصائص السلبية الى التطورات الايجابية نحو ولادة القصة العراقية الجديدة .

لقد كانت تلك الخصائص السلبية في القصة العراقية خلال مرحلة الريادة واضحة للعيان اكثر من الخصائص الايجابية النادرة والاستثنائية والتي يمكن تلخيصها بأهم المثل الانسانية العليا ، العامة والمجردة ، وبرغبة اصيلة للاصلاح الاجتماعي والسياسي ، وموقف ثابت وشجاع ضد الاستعمار والرجعية والتخلف ، اضافة الى الدور الريادي الذي شكل حجر الاساس في بناء القصة العراقية .

ان تلك الخصائص السلبية استمرت تظهر بدرجات متفاوتة من قاص الى اخر ، ومن قصة الى اخرى ، وليس في قصص جيل الرواد فحسب ــ بل في قصص الكتاب الذين استفادوا من تجربة الرواد واتصلوا معهم في اكثر من رابطة او وشيجة من امثال : عبدالمجيد لطفي ، ادمون صبري ، عبدالله نيازي ، التكرلي ، الصقر ، جيسان ، نزار سليم .. الخ .

غير ان القصاصين الذين استطاعوا مواصلة الكتابة وامتلاك فضيلة التجربة الريادية ــ مع القدرة على التطور والنماء الحضاري والثقافي والفني ــ حاولوا ان يقفزوا بالقصة العراقية قفزة حقيقية باتجاه الطموح في كتابة القصة ، النموذج ، ووضعوا الاساس المادي لبناء صرح القصة العراقية الجديدة ..

فعبدالملك نوري الذي كتب قصص (رسل الانسانية) غير الذي كتب قصص (نشيد الارض ١٩٥٤) ، وقصة فؤاد التكرلي الاولى غير قصصه الحالية (الدملة ــ الغراب .. الخ) ، والذي كتب قصص (حصيد الرحى ١٩٥٤) هو الذي انتقل بالرواية العراقية خطوات واسعة ومهمة ابتداء من رواية (النخلة والجيران ١٩٦٦) وانتهاء بالمخاض ١٩٧٤ .

ولذا ينبغي الوقوف قليلا عند ادب (غائب طعمة فرمان) لانه يوصل الريادة بالمعاصرة، ويمتلك الخصائص السلبية والايجابية للقصة العراقية في مرحلتيها الاساسيتين التي تفصل بينهما ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ * . وستكون هذه الوقفة في بداية الحديث عن التيار الواقعي الاجتماعي النقدي الجديد في القصة العراقية .

هوامش

*** نحن لا نميل الى المصطلحات التي تقسم مراحل الادب العراقي بحساب العقود والسنوات مثل (الاربعينات ــ الخمسينات ــ الستينات .. الخ) . فهذه المصطلحات بقدر ما تكشف عن بساطة النقد العراقي وسذاجة وعيه السياسي والتاريخي ، فانها تثير بلبلة حقيقية وتساؤلات حادة :ــ**

هل يمكن مثلا ، ان تخلق عشر سنوات معينة ظاهرة اساسية؟! وهل ان الاحداث الانقلابية والثورية التاريخية المهمة (١٤تموز ١٩٥٨ ــ ٨ شباط ١٩٦٣ ــ ٥ حزيران ١٩٦٧ ــ ١٧ تموز ١٩٦٨ الخ) لا تكفي لوضع نقاط وعلامات مرحلية اساسية ؟! وهل يعقل ان تقارن هذه السنوات المهمة بباقي السنوات العادية وتخضع لانسياب حركة الزمن العادي ضمن ايقاع السنوات العشر ؟ وكيف يمكننا ان نصنف ونحدد السمات الاساسية في ادب (س من الناس) أذا امتد به الاجل لاكثر من عقد ؟ أي في خانة يستطيع نقادنا ان يضعوا ادمون صبري مثلا ؟

د. عبد المنعم خضر

نظرية أرسطو في الشعر وبناء المأساة

بين الدراسات النقدية المشهورة التي خضع لها الفن المسرحي قرونا طويلة كتاب صغير لارسطو يعرف ب « فن الشعر » الفه بعد كتبه الاخرى في الطبيعة وما وراء الطبيعة وفي السياسة والاخلاق والبلاغة . وترجع أهمية الكتاب وشهرته الى ما فيه من آراء دقيقة صائبة في طبيعة الشعر وبناء المسرحية والملحمة . وقد نختلف مع ارسطو في بعض آرائه ، ولكننا لا نستطيع ان ننكر ما في هذه الاراء من جدية وأصالة وعمق وروح علمي .

والغريب في أمر هذا الكتاب ، على ما له من أهمية وشهرة ، انه كان ، ولا يزال ، من ابرز الدراسات التي أسيىء فهمها . فلقد نسب الى أرسطو ما ليس له ووضع على لسانه ما لم ينطق به ، وأولت اقواله تأويلات مختلفة ، واستخلصت منها نتائج لم تجر له ببال ، وفهم ما فيها **من ملاحظات عن الفن المسرحي وتقاليده في اليونان القديمة على انها قواعد مطلقة لا يجوز لشاعر او كاتب مسرحي الخروج عليها او رفضها ، فتحول أرسطو بذلك الى حكم رهيب في تاريخ الفكر والفن ، وأصبحت أقواله بمثابة الاحكام الالهية المطلقة والقوانين الطبيعية التي لا مردتها ،حتى اعتبر شكسبير بربريا حين رفض هذه القواعد وتمرد عليها الاستاذ س.هـ. بوجر في دراسة له بعنوان « نظرية ارسطو في الشعر والفنون الجميلة »: في الشعر والفنون الجميلة » :**

« ان الكثير من المشاكل الجمالية التي أثيرت بعد ارسطو لم تدر بخلده قط ، ولكن المعجبين به ، يدفعهم حماس تنقصه الحكمة ، قد استطاعوا ان ينتزعوا من كتاباته أجوبة عن كل هذه المشاكل تقريبا . »

ثم يقول ايضا :

« ان في فلسفة ارسطو بذور الكثير من الفكر الحديث ، حتى اننا لننطقه دون ان نعلم بلغة هيجل لا بلغته هو . » (١)

لقد الف عن كتاب ارسطو الشيء الكثير ، وترجم الكتاب نفسه مرارا الى اللغات الاوربية الحديثة كالالمانية والفرنسية والانكليزية ، وكان الباحثون الالمان من اوائل من عنوا بتحقيقه ثم بترجمته ودراسته . وترجم الكتاب الى العربية عن أصوله اليونانية والسريانية أكثر من مرة ، ترجمه في القديم أبو بشر متى بن يونس القنائي وترجمه في العصر الحديث الدكتور عبدالرحمن بدوي والدكتور شكري عياد ، كما لخصه بين فلاسفة العربية القدماء الفارابي وابن سينا وابن رشد . ولا اريد ان اتعرض هنا لتاريخ الكتاب وترجماته وما كان له من تأثيرات مختلفة في الثقافتين العربية والغربية ، وانما اريد دراسة نظرية أرسطو التي عرضها فيه .

ليس كتاب أرسطو سوى مقالة موجزة لا تزيد على خمسين صفحة ، وهي مقالة لم يتبع فيها أرسطو تبويبا علميا دقيقا ، لانها ، فيما يرى الباحثون ، خلاصة عامة لارائه ودروسه التي كان يلقيها على طلبته في الشعر والفن المسرحي ، لا كتابا اريد بهالتأليف العلمي والنشر. والكتاب في فصوله الاولى دراسة عامة مبهمة في الشعر: طبيعته وبواعثه ، وهو في هيكله العام دراسة عن فن المأساة والملحمة عند اليونان القدماء . وهو بعد ذلك او قبل ذلك رد غير مباشر يوجهه ارسطو الى اراءاستاذه افلاطون في حقيقة الشعر ووظيفته الاجتماعية او الاخلاقية ، ودفاع عن الشعر ضد ما تعرض له من هجوم قاس عنيف فيالفصل العاشر من جمهورية افلاطون ،ثم هو محاولة لاكتشاف القواعد التي تقوم عليها الملحمة والمأساة الشعرية الجيدتان او المباديء التي ينبغي ان تقاس بها هذه الملحمة والمأساة ، والدوافع التي تسيطر على الشعراء حين ينظمون ملاحمهم ومآسيهم . بهذا فان كتاب ارسطو هو اول دراسة جادة في تاريخ النقد الادبي عن حقيقة الشعر وبواعثه ووظيفته وانواعه او عن طبيعة المأساة والملحمة وبنائهما وتطورهما في اليونان القديمة .

يبدأ ارسطو كتابه او مقالته بهذه الكلمات التي يحدد فيها موضوع بحثه ومنهجه تحديدا علميا دقيقا . يقول :

«انني لا أنوى معالجة فن الشعر في ذاته فحسب بل معالجة انواعه المختلفة ايضا ، والقوة الخاصة بكل منها ، ثم البحث في بناء القصة التي تتطلبها القصيدة الجيدة ، وفي عدد الاجزاء التي تتالف منها ، وطبيعة هذه الاجزاء ، وفي كل شيء اخر يتصل بهذا البحث ....»(٢)

فارسطو يؤكد هنا على ان القضايا التي يريد معالجتها او دراستها هي كل ما يتصل بحقيقة الشعر وانواعه وطبيعته ووظيفته ، ولكنه يبدو اكثر اهتماما بتركيب القصيدة والمأساة . تقوم عليها المأساة وعدد الاجزاء التي تتألف منها وطبيعة هذه الاجزاء وخصائصها الجوهرية ، وما لها من قوة او أثر .

لقد لفتت هذه الفاتحة انظار بعض النقاد المحدثين الذين تعرضوا للكتاب ودراسته . من هؤلاء النقاد الاستاذ R. S. Crane في فصل له بعنوان «البناء الشعري في لغة ارسطو» . يقول فيه :

« نستطيع ان ندرك الى اي مدى كانت قضية بناء القصيدة مهمة عند ارسطو حين نفحص الكلمات التي يفتتح بها كتابه في «فن الشعر» . فهو يقول بالنسبة الى فن الشعر نفسه ، ...وشكاله او انواعه المختلفة بانه سيبحث في القوة (الطاقة المحركة) التي لكل شكل وفي الطريقة التي ينبغي ان تبنى بها القصة Plot اريد للشعر ان يكون جيدا ، وفي الاجزاء الت تتألف منها القصيدة وطبيعتها .»(٣)

فمشكلة بناء القصيدة او تركيبها عند كرين Crane تمثل المشكلة الاساسية في نظرية ارسطو عن الشعر . ولكن ناقدا كبيرا اخر هو لاسل ابر كرومبي يرى انمشكلة الوظيفة التي تقوم بها القصيدة هي المشكلة الاساسية في هذه النظرية ، حتى ليزعم بان فكرة الوظيفة هي الفكرة العامة الغالبة عليها . يقول معلقا على كلمات ارسطو السابقة :

« من السهل ان يمر الانسان بهذه العبارة كأنها مجرد فاتحة او مقدمة ، ولكن كل لفظ فيها له اهمية ظاهرة ، فهي تبسط الموضوع كله بتفهم علمي صحيح، فاننا لن نعرف حقيقة الشعر مالم نحط علما لا باعضائه ووظيفة كل منها فحسب ، بل وبتاريخه الطبيعي ايضا، فنحن لانعرف حقيقة حيوان ما الا اذا شرحناه من جهة، ولاحظنا سلوكه بدقة منجهة اخرى ، فلقد نعلم حياة الحيوان ونوع الحيوان وتركيب جسمه وعدد أعضائه وطبيعتها قد نعلم هذا كله ، ولكنا مع هذا قد نجهل حقيقة هذا الحيوان ، ما لم نحط علما بما يستطيع ان يعمله ، وندرك كيف يكون مسلكه في بيئتهالطبيعية. كذلك حال الشعر ، فالشعر ضرب من ضروب النشاط البشري ولكنا لن ندرك حقيقته الا اذا كنا ــ علاوة على تحليله ــ نلاحظ تأثيره فيضروب النشاط البشري الاخرى ، اي مالم ندرك وظيفة الشعر ، اذ لابد ان تكون للشعر وظيفة . »(٤)

والذ ياعتقده هو ان الناقدين الكبرين مصيبان فيما لاحظاه ، فبناء القصيدة او تركيبها والوظيفة التي تؤديها او الغرض الذي تقوم بههما الموضوعان الرئيسيان اللذان اراد ارسطو دراستهما في كتابه ، وهما موضوعان لايمكن الفصل بينهما اذ هما اشبه بوجهي العملة الواحدة

ولكن بينما يرى آبر كرومبي ان فكرة الوظيفة هي الفكرة العامة الغالبة على نظرية ارسطو نراه يقلب الصلة بين بناء او تركيب الكائن الحي ووظيفته ، اي بين بناء القصيدة وغرضها ، على نحو يناقض فكرته فيقول :

« ان الوظيفة تتشكل بمقتضى تركيب الجسم والاجزاء المختلفة التي يتألف منها. »

ومعنى هذا ان الوظيفة تابعة لتركيب الجسم او لاحقة به وانها تنشأ عن نوع هذا التركيب وتخضع لخصائصه . وفي هذا يتابع آبر كرومبي تفسير دارون لتطور الكائنات الحية ووظائفها . وعندي ان تركيب الجسم والاجزاء المختلفة التي تتألف منها يتشكل بمقتضى الوظيفة التي يراد اليه القيام بها او بمقتضى مبدأ فطري اصيل في المادة العضوية التي يتكون منها وما يكمن فيها من خصائص النمو واتجاهاته . والمهم هو ان ابر كرومبي كان قد ادرك الصلة الوثيقة بين تركيب او بنية الكائن الحي ووظيفته ، ولاحظ ايضا ان فلسفة ارسطو قد اصطبغت بدراسة العلم الذي عني به كثيرا في حياته،وهو علم الحياة والاحياء (Biology)

ولقد لاحظ كرين Crane بدوره ان الكثير من مصطلحات ارسطو في كتابه مأخوذ من علوم وصناعات لاصلة لها بفن الشعر ودراسته . فمصطلحات «كل» و «جزء» و «وحدة» و «تكامل» و «عظم» و «جمال» و «تقليد» / محاكاة «هي مصطلحات اخذها ارسطو من علوم ماوراء الطبيعة» ، بينما اخذ مصطلحات اخرى مثل «رجحان» او «احتمال» و «ضرورة» من علم الطبيعة او الفيزياء . وهذان النوعان من المصطلحات هما الشائعان في كتاب ارسطو كله ، يترددان كلما اشار الى بناء المسرحية وتركيبها والى بناء الحكاية ، المأساة والملحمة ويظهر في الكتاب مصطلحان آخران يذكرهما ارسطو بصدد بناء المسرحية وتركيب الحكاية فيها هما «الروح» و « «والوحدة العضوية» ، ويرى فيهما كرين

استعارتين مقتبستين من علم النفس العضوي . لهذا كله ينهي كرين Crane كلامه بان على دارس كتاب ارسطو ان يعرف بالاضافة الى الشعر اشياء كثيرة مختلفة ، وانه لكي يكون خبيرا بهذا الكتاب عليه ان يخضع المصطلحات والمقدمات التي يأخذها ارسطو من علوم ماوراء الطبيعة والطبيعة والسياسة والبلاغة وعلم النفس للمبادىء الخاصة بعلمه الخاص .(٥)

من هذا نرى ان القوانين والمصطلحات التي يأخذ بها ارسطو في دراسته لبناء المسرحية تتنوع تنوعا كبيرا في كتابه ، فهي قوانين ومصطلحات عالم الحياة والاحياء حينا ،وقوانين ومصطلحات عالم الطبيعة وماوراء الطبيعة حينا اخر ، وقوانين ومصطلحات عالم النفس والاخلاق حينا ثالثا . ونرى ايضا انعنايته ببناء المسرحيةوتركيب الحكاية فيها تعدل عنايته بوظيفتها واثرها . ولكنه في الاحوال كلها لايحدد مصطلحاته او يفسرها .

يبدأ ارسطو دراسته بملاحظات عامة عن الشعر والفنون الجميلة الاخرى . يقول :

« شعر الملاحم والتراجيديا (المأساة) ، وكذلك الكوميديا (الملهاة) والشعر الديثورمبي ، واكثر ما يكون من الصفير في الناي واللعب بالقيثار – كل تلك ،بوجه عام – انواع من المحاكاة ، يفترق بعضها عن بعض على ثلاثة انحاء : اما باختلاف ما يحاكى به ، او باختلاف ما يحاكى ، او باختلاف طريقة المحاكاة . فكما ان من الناس من يحاكون الاشياء ويمثلونها بوساطة اللون والشكل بحسب ما لهم من الصناعة او العادة ، ومنهم من يفعل ذلك بوساطة الصوت ، فكذلك الامر في الفنون التي ذكرناها ، فهي جميعا تحدث المحاكاة بالايقاع واللغة والنغم – مثلا – يستعملان وحدهما في الصفير فيالناي والنغم – مثلا – يستعملان وحدهما في الصفر في الناي وصنعة الضرب على القيثار .... والايقاع وحده – بدون نغم – يستخدم في الرقص ، فان الرقص ايضا يحاكي الخلق والانفعال والفعل بوساطة الحركة الموقعة (الايقاعمرتبطا بالحركة) . اما الصنعة التي تحاكي باللغة وحدها نثرااو نظما – ومن النظم مايكون في جملة اوزان مجتمعة ، ومنه مايكون في جنس واحد من الاوزان – فصنعة لم يعرف لها اسم حتى الان . فليس لدينا تسمية عامة لمشاهد سوفرون وكسنارخوس ومحاورات سقراط ولا لما قد يعمل من المحاكاة في الوزن الثلاثي (الايامبي) او الاليجي او غيرهما من الاوزان . الا ان الناس يلحقون كلمة «الشعر/الشاعر» او «الصنع/الصانع» باسم الوزن المقول فيه ، فيطلقون اسم «الشعراء الاليجيين» على فريق ، واسم «شعراء الابي على فريق اخر ، لا يرجعون في نعت هؤلاء واولئك بـ «الشعراء» الى المحاكاة بل الى الوزن دون تمييز بين محاك منهم وغير محاك .(٦)

في هذه السطور كان ارسطو قد اعلن عن نظريته العامة فيالفن من حيث هو محاكاة او تقليد ، ولكنه لم يشرح او يفسر ما يعنيه بـ«المحاكاة» ،بل ترك هذا المصطلح مبهما غامضا . ولنلحظ اولا ان ارسطو يربط بين الفنون جميعا ، وهي هنا الشعر والرسم والموسيقى والرقص، في الموضوع والغرض . فهي كلها عنده الوان من المحاكاة ولكنها تختلف في الوسيلة التي تستخدمها وفي الطريقة او الصورة التي تتشكل بها . ثم هو يربط فيما يبدو بين الموسيقى والرقص ، فالمحاكاة تتم في الموسيقى بوساطة الايقاع والحركة متحدين ايضا . اما في الشعر فتتم بوساطة اللغة والوزن متحدين كذلك . والوزن في الشعر هو ما يقابل الايقاع في الموسيقى والرقص (ولعل القافية سواء كانت داخلية ام خارجية هي ما يقابل النغم) . وينفرد الرسم بوسيلة خاصة به هي اللون والشكل ،ولكن ارسطو كثيرا ما يقارن بينالشعر والرسم في موضوع المحاكاة ونوعها . ولنلحظ ثانيا ان ارسطو

لايذكر موضوع المحاكاة الا في الرقص وحده كأنه كان مفهوما لطلبته وسامعيه . فالراقص يحاكي بطريق الايقاع والحركة مرتبطين الشخوص والاخلاق والافعال والعواطف ، وهي الامور التي يدور عليها ، فيما سنرى موضوع المحاكاة في الفنون الاخرى . ونلحظ اخيرا ان طبيعة المحاكاة لانوع الوزن هو ما ينبغي ان يرجع اليه النقاد في التفريق بين الشعراء ، اذ ان المحاكاة هي المبدأ الذي يقوم عليه الشعر والفنون الاخرى والغاية التي تقصد اليها .

مهما يكن ، فان ارسطو لايوضح معنى «المحاكاة» او مدلولها وابعادها في الفن ولا مابين الفنون المذكورة من صلات وفروق الا على نحو عام غير محدد . ماصله الشعر بالموسيقى ؟ وما اختلافه عن الرسم ؟ مادور الخيال وقوى العقل المبدعة في الفنون الاربعة؟والى ايحد ترتبط «المحاكاة» بالخيال والواقع ؟ نستطيع ان نقول متابعين سياق كلامه وطبيعته بالنسبة الى السؤالين الاولين بان الشعر والموسيقى فنان يعتمدان على الصوت والايقاع ، اي فنان سمعيان لابصريان يخضعان لمفهوم الزمان وابعاده وان الايقاع عنصر جوهري في كليهما ، وان كان الوزن وحده لايخلق شعرا . اما الرسم ، مثله فن النحت ففنان بصريان تشكيليان يخضعان لقياس المكان وابعاده . فهذه الفروق اثر من آثار الوسيلة او المادة التي تستعملها الفنون المختلفة والطريقة التي تتشكل بمقتضاها . واذن فان الاختلاف في المادة والصورة بين الفنون يعني اختلافا في طبيعتها ايضا ، لان طبيعة فن من الفنون ترتبط بخصائص المادة التي يستعملها هذا الفن وبنوع الصورة التي يتشكل فيها بحيث لايمكن الفصل بين طبيعته وصورته او مادته .

وبعد ان يعرض ارسطو نظريته العامة في الشعر والفنون الاخرى وما بينها من صلات وفروق يدرس دوافع الشعر وبواعثه ، فيرى ان للشعر دوافع عميقة الجذور في النفس الانسانية او الطبيعة البشرية ، ثم يرجع هذه الدوافع الى دافعين رئيسين هما :

١ ـ ان الميل الى المحاكاة او التقليد غريزة فطرية اصيلة في طبيعة الانسان تظهر منذ الطفولة الباكرة . وعنده ان الانسان اكثر الحيوانات محاكاة او تقليدا وانه يتعلم دروسه الاولى في الحياة عن طريق المحاكاة او التقليد .

٢ ـ ان المحاكاة وسيلة من وسائل اللذة عند الانسان كما هي وسيلة من وسائل التعلم . ويرى ارسطو بهذا الصدد ان اللذة التي يحصل عليها المرء من تأمل الصورة الفنية التي تمثل مشاهد بشعة ووقائع مؤلمة من الحياة ترجع الى مافيها من مبدأ المحاكاة او عنصر التقليد .(٧)

عند هذه النقطة يحق لنا ان نسأل : مامعنى الاولى من كتاب ارسطو قد توحي لبعض القراء بان المحاكاة عند ارسطو وما موضوعها في الفن ؟ ان الفصول المحاكاة عنده تقليد للطبيعة والحياة في مظاهرهما واحوالهما الخارجية . ولكن مايتحدث عنه ارسطو من وجوب اخلاص الفنان للطبيعة والحياة او التزام الشاعر بالواقع والممكن وتجنب المستحيل وغير المعقول وافتعال الحوادث والوقائع لايعني تصوير مواقف الحياة ومشاهد الطبيعة تصوير آليا ميكانيكيا دون زيادة او نقصان . فنحن نعلم جميعا ان الفنان الذي يريد ان يمثل موقفا من مواقف الحياة او يصور مشهدا من مشاهد الطبيعة لايصوره كما هو بل يقوم بعملية انتقاء واختيار بين عناصره واجزائه وملامحه ، فيحذف بعضها ويضيف اليها ملامح وعناصر اخرى جديدة ، ويعيد تنظيم ذلك كله على نحو جديد قد لايعيه وعيا تاما ويمنع مايصوره من الاحساس والشعور ومن الخيال والفكر ماليس له في ذاته ، او ما كان قد اكتشفه فيه في لحظة خاصة معينة من حياته وفي ظروف خاصة معينة ايضا . وعلى هذا فان الاعمال الفنية ليست تصويرا فوتغرافيا للطبيعة او نقلا حرفيا عن الحياة ، وان اللذة التي يحصل عليها المرء من تأمل لوحة فنية جيدة او قراءة قصيدة رائعة ترجع في قسم منها على الاقل الى مالهذه اللوحة او القصيدة من قدرة على اثارة الاحساس والخيال والفكر او الى مالها من قوة الايصال العاطفي والفكري التي تقوم على قوة التصوير و التعبير او التمثيل والايحاء فيها . وهذه القدرة او القوة هي مايسميه ارسطو «قوة الشكل» ، وهي قوة كان افلاطون قد ادركها في الشعر وميزه بها ، ولكنه اعتبرها عنصر شر لاخير(٨) . واذن فان الفنان رجل ذو حساسية خاصة وخيال خاص ونظر خاص وفهم خاص ، وهو يتأثر باحداث الحياة ومواقفها او بموضوعات الطبيعة وظواهرها تاثرا خاصا ، فتسترعي انتباه وتهيج احساسه وخياله او تحرك عاطفته وفكره ، فيحاول التعبير عن كل ذلك تعبيرا غير مباشر يعتمد على ايجاد المعادلات والصور الحسية لها .وهو مقيد في هذا التعبير بالوسيلة التي يستعملها لايستطيع ان يتجاوزها او يخل بما لها من طبيعة وحدود ثم هو في حالة استكشاف دائم للطبيعة ولنفسه والاخرين من خلال هذه الوسيلة ، كما انه في حالة استكشاف دائب لما لهذه الوسيلة من قدرات وخصائص واسرار فيالتعبير والتصوير والايحاء.

ان القارىء لايستطيع ان يتبين مايريده ارسطو بمصطلح «ميميس Mimesis الاغريقي الذي يترجم الى العربية عادة بلفظة «محاكاة» الا بعد ان ينتهي من قراءة الفصل التاسع من كتابه ، وهو الفصل الذي يفرق فيه بين الواقعي والمحتمل وبين عمل الشاعر وعمل المؤرخ والا بعد ان يفحص هذا الفصل فحصا دقيقا شاملا ويربطه بتعريفه للمأساة من حيث هي «محاكاة لفعل انساني» او «للشخوص في حالة الفعل» .ويبدو ان الذي

دفع بارسطو الى استعمال هذا المصطلح هو انه كان مصطلحا شائعا مألوفا عند اليونان القدماء ، وان ارسطو كان بصدد الدفاع عن الشعر ضد هجوم افلاطون . فافلاطون كان يرى في الفصل العاشر من كتاب «الجمهورية» ان فني الرسم والشعر محاكاة خالصة او تقليد محض للعالم المادي الذي هو بدوره محاكاة او تقليد لعالم المثل والافكار ، وان الشاعر كالرسام ليس خالقا او صانعا ، وانما هو مقلد يحاكي مايراه من صورا خارجية ظاهرة في الطبيعة والحياة دون ان يكون في عمله شيء من الاصالة والخلق او الابتكار . يقول :

« الشاعر التراجيدي مقلد ، وهو لذلك ، شأنه شان سائر المقلدين ، بعيد عن الحقيقة بثلاث مراحل» . «ان مقلد الصور او صانعها لايعرف شيئا عن الوجود الحقيقي ،وان المظاهر الخارجية وحدها هي ما يبلغه عمله.» «ان التقليد نوع من اللعب او الرياضة ، وان شعراء التراجيديا سواء اكتبو (قصائدهم) في البحر الايامبي أم في البحر البطولي (الملحمي) ، مقلدون الى اقصى درجة» «... ان الشعر ، وهو على ماوصفنا من حال ،لايمكن النظر اليه نظرة جادة على انه محاولة تبتغي الوصول الى الحقيقة .» «دعنا نبلغ ربة الشعر ان ثمة نزاعا قديما بين الفلسفة والشعر ، وهو نزاع تكثر الادلة عليه .» «ان الشاعر المقلد الذي يهدف الى الشعبية ليس من طبيعته ولا من غاية فنه ان يرضي المبدأ العقلي في الروح او ان يؤثر فيه ، ولكنه يفضل الطبع العاطفي المتقلب ، وهو مايسهل تقليده.» «...انه (الشاعر) يوقظ المشاعر ويغذيها ويقويها ويعرقل عمل العقل ...... ويطلق العنان للطبيعة غير العقلية التي لاتميز بين العظيم والحقير ، بل تحسب الشيء نفسه عظيما آنا وحقيرا آنا اخر . انه صانع صور . وهو بعيد عن الحقيقة بعدا كبيرا .»(٩)

لذلك اراد ارسطو ان يحتفظ بهذا المصطلح وان يمنحه معنى جديدا غير المعنى الذي له عند افلاطون بدلا من ان يستعمل مصطلحا اخر ليس له نفس النصيب من الالفة والشيوع . واذن فقد اخذ ارسطو عبارة افلاطون «المحاكاة تعني تقليد اعمال الناس Imitation imitates the actions of men » وفسرها تفسيرا جديدا ولكنها ضللته احيانا .

يقول ابر كرومبي :

« افتتح ارسطو بحثه بان قال (ان الشعر ضرب من ضروب التقليد) .

وقوله هذا مطابق لما اعتاده اليونان من الاشارةالى الفنون الجميلة بانها ضروب من التقليد كما جرت العادة في زمننا هذا بان نقول : ان الفنون ضروب من التعبير . وكما اننا نتكلم عن التعبير بشيء من التهاون ، كذلك كان اليونان يتكلمون عن التقليد .»(١٠)

ثم يقول ايضا :

ويجب علينا ان نذكر ان الكلمة اليونانية التي معناها فن لم يكن لها عندهم ذلك المعنى المحدود الذي عندنا لكلمة فن جميل . وكان العقل اليوناني يرى ان النشاط نوعان : اما ان يعمل الانسان عملا او يصنع شيئا فاما في العمل فيكون الحكم على الفعل نفسه ، واما في صنع شيء ، فان الحكم يكون على الشيء الذي صنع واصبح له وجود محسوس ، ومن هذا الضرب الاخير من النشاط البشري يكون الفن ... وفي عرف اليونان ان قيمة الشيء الناتج هي في تقليده لامر ما» (١١)لذلك يرى ابر كرومبي انه «لم يكن بد من ان يجعل ارسطو هذه الفكرة فاتحة بحثه» وان «مقدرة ارسطو على الابتكار تبدو لنا في الاتجاه الذي اتجهه في بحثه مبتدئا من هذه النقطة .»

ان عبارة مثل « الفن يحاكي الطبيعة» او «الفن محاكاة للطبيعة» لايمكن ان تعني عند ارسطو ماتعنيه عند افلاطون من ان الفن يستنسخ الطبيعة ويرسمها كما هي في الظاهر دون ادراك لحقائق الاشياء وبواطنها ، بل تعني ان الفن يحاكي الطبيعة في عملها ووسائلها وغاياتها ،اي انه يحتذي الطبيعة ويهتدي بها فيعملية الخلق والتكوين انها تعني ان الفن صورة اخرى من صور الطبيعة يماثلها في التكوين والتركيب والخلق ، وان الفنان كالطبيعة في عمله يخلق اعماله ونماذجه كما تخلق الطبيعة مافيها من كائنات وموجودات . وعلى هذا فليس الفن عند ارسطو تقليدا ، اعمى لظواهر الطبيعةوصورها او الاشياء التي نراها حولنا في العالم كما هو الامر عند افلاطون . ان مجال الفن او موضوعه هو الافعال الانسانية والعواطف الانسانية والاخلاق الانسانية ، اي النشاط الانساني عامة والشخصية الانسانية التي يصدر عنها وبتصف بخصائصها في الشعور والتفكير والسلوك . فالطبيعة بما فيها من مشاهد وصور ليست هي موضوع المحاكاة في الفن ، بل موضوع هذه المحاكاة هو واقع الحياة واحداثها وما يرتبط بها من شخوص وعواطف انسانية. ومعنى هذا ، اذا صح كلام آبر كرومبي في معنى الفن عند اليونان ، اي مفهوم ارسطو عن الفن او الشعر من حيث محاكاة يخالف المفهوم اليوناني العام الذي اخذ به افلاطون . فالفن عند اليونان القدماء هو « في صنع شيء ، والحكم يكون على الشيء الذي صنع واصبح له وجود محسوس » . اما عند ارسطو فالفن محاكاة او تمثيل لافعال واعمال انسانية وشخصيات انسانية وليس لاشياء مادية تصنع ويكون لها وجودها المستقل عن الانسان او الخاص بها ، لا لاشياء جاهزة في الطبيعة او حاضرة في العالم .

اذا ادركنا ذلك ، فاننا نستطيع عندئذ ان نفهم نظرية ارسطو في الفن عامة وفي المسرحية والملحمة خاصة، ونزيل ما فيها من غموض وابهام ، وان نفهم السبب الذي دعاه الى اعتبار المسرحية او المأساة ارفع انواع

الشعر وصوره والغاية التي انتهى اليها فن الشعر لانها محاكاة لفعل انساني تام مكتمل في نفسه او لشخوص في حال الفعل (١٢) . ومحاكاة الافعال هي في الوقت نفسه محاكاة للاخلاق والعواطف والافكار . يقول ارسطو :

« التراجيديا محاكاة لفعل ، والفعل ينطوي على اناس يقومون به ، وهؤلاء يلزم ان تكون لهم خصائص تميزهم في الخلق والفكر حينما ننسب الى الافعال صفات ما ، ويترتب على ذلك ان للافعال سببين هما الفكر والخلق ، وعنهما ينتج كل نجاح او أخفاق .. والاخلاق هي ما نعتمده حينما ننسب الى الفاعلين صفات ما . »(١٢)

ويقول أيضا :

« ليست التراجيديا محاكاة للاشخاص ، بل للافعال والحياة وللسعادة والشقاء ، والسعادة والشقاء يكونان في الفعل (يكونان في صورة فعل) والغاية (غاية الحياة) هي نوع من انواع الفعل ، وليست خاصية (صفة) ما . والخصائص (خصائص البشر) تبع للاخلاق ، أما السعادة أو ضدها فتبع للافعال . وعلى هذا فان التمثيل لا يقصد الى محاكاة الاخلاق ، ولكنه يتناول الاخلاق من طريق محاكاة الافعال . » (١٣)

ويعرف ارسطو الاخلاق قائلا : « الخلق هو ذلك الذي يوضح الفعل الارادي ، فيبين ما يختاره المرء وما ينفر منه . » كما يعرف الفكر بأنه « القدرة على قول الاشياء الممكنة والمناسبة » و « ما به اثبات شيء او نفيه، أو تقرير أمر ما على وجه العموم . » (١٤)

ان هذا الفهم لنظرية ارسطو ليس جديدا ، فقد ادرك الاستاذ S. H. Butcher ذلك منذ أكثر من نصف قرن ، فقال ما ترجمته :

« ان مواضيع المحاكاة الجمالية عند ارسطو ذات أبعاد ثلاثة هي أولا : الخصائص الاخلاقية المميزة او الميول العقلية الثابتة التي تكشف عن حالة خاصة للارادة . ثانيا : الانفعالات الطارئة او الحالات الشعورية العابرة ، وأخيرا الافعال بمعناها الباطني الصحيح . فالفعل بمعنى العملية الخارجية او النتيجة او بمعنى الحلقة في سلسلة المظاهر الخارجية ليس موضوع المحاكاة في الفن . ان الفعل الذي يحرص الفن على محاكاته هو العملية الداخلية او هو الطاقة النفسية في عملها نحو الخارج كالفضائل والوقائع والمواقف ، فكل ذلك من عمل الارادة الداخلي الذي يتجلى عن نشاط فكري أو شعوري ما . وفي هذا ينطوي تفسير تلك العبارة المثيرة التي تتردد في كتاب « فن الشعر » وهي (محاكاة شخوص في حالة الفعل) . » (١٥)

وقال مرة اخرى :

« ان كل شيء يعبر عن الحياة العقلية او الشخصية العقلية يندرج تحت كلمة (فعل) بمعناها الواسع ،ولكن ليس من الضروري لمثل هذه الافعال ان تمتد على فترة من الزمن ، بل يمكن ان تتم في لحظة واحدة ، وان تتركز في حالة شعورية خاصة او موقف خاص . »(١٦)

وعلى هذا فان ارسطو يخرج من مجال الفن مشاهد الطبيعة وظواهرها واحداثها ولا يعتبر العالم كله مادة للفن او موضوعا له . والطبيعة لا تصلح في نظريته ان تكون موضوعا للفن الا بمقدار ما تكون مهادا او صورة خلفية للفعل الانساني وعنصرا عاطفيا في حياة البشر .

ولكي يكتمل موضوع المحاكاة في اذهاننا يجب علينا ان ننظر في تفريق أرسطو بين المأساة والملهاة . يقول :

« واذا كان من يحدثون المحاكاة انما يحاكون اناسا يعملون ، وكان هؤلاء المحاكون ـ بالضرورة ـ اما اخيارا واما أشرارا (نبلاء أو أراذل) (فان الاخلاق تخضع غالبا لهذين القسمين ، والفضيلة والرذيلة هما اللتان تميزان الاخلاق كلها) فينتج من ذلك ان المحاكين اما ان يكونوا خيرا مما هم عليه ، او شرا مما هم عليه ، او على ما هم عليه ، كما هي الحال في التصوير : فقد كان بولوجنوتس يصور الناس افضل مما هم عليه ، وباوزون يصورهم أسوأ مما هم عليه ، وديونوسيس يصورهم كما هم . . . وقد توجد هذه الفروق حتى في الرقص والصفير بالناي واللعب بالقيثار ، كما توجد في الكلام المنثور والشعر الذي لا تصاحبه الموسيقى ، فهوميروس ، مثلا يصور الناس خيرا مما هم عليه ، وكليوفون يصورهم كما هم ، وهيجيمون الثاسي الذي كان أول من نظم المساخر ونيقوخارس ، ناظم « الدليادا » ، يصورانهم أسوأ مما هم عليه . وبهذا الفرق ايضا تختلف التراجيديا عن الكوميديا ، فهذه تمثل أناسا أخس ممن نعهدهم ، وتلك تمثل أناسا أفضل ممن نعهدهم . »(١٧)

فأرسطو يفرق بين المأساة والملهاة على اساس من نوع الشخصية او الشخصيات التي تمثلها كل منهما . ولكن هذا لا يعني ان الشخصية الانسانية هي موضوع المحاكاة الاول في المأساة والملهاة ، اذ ان الفعل الانساني هو موضوع المحاكاة فيهما . أما الشخصية فانها موضوع للمحاكاة بمقدار ما ترتبط بهذا الفعل وتساعد عليه ، وتكون بذلك جزءا منه ، اي انها تأتي في المرتبة الثانية من حيث الاهمية . فالتراجيديا في تعريف أرسطو « محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما في كلام ممتع (يتضمن ايقاعا ونغما وغناء) ... محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة (الشفقة) والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات . » « وهي انما تحاكي الفاعلين من طريق محاكاة الافعال . » (١٨)

وقبل ان نناقش تعريف أرسطو هذا يجب ان نتبين ما ينطوي عليه تفريقه بين المأساة والملهاة . فهذا التفريق يتضمن القول بأن الشاعر او الرسام او الموسيقي يحاكي أفعال الاخرين من وجهة نظر خاصة به أو وفق مبدأ فني يؤمن به ، فيظهرهم أفضل أو أسوأ مما هم عليه

في واقع الحياة ، اي أكثر جلالا ونبلا وجمالا وفضيلة او أكثر خسة وضعة ودناءة وقبحا . فهو لا يحاكي الواقع كما هو بل يضيف اليه أشياء جديدة من عنده او يغيره حسب نظرته الخاصة وهدفه الخاص ، فيمنح بعض الاشخاص طبيعة أرفع من طبيعة الناس العاديين او اسوأ منها . والشعر او الفن بهذا المعنى يكمل الطبيعة ولا يحاكيها ، وهو أمر كان ارسطو قد نص عليه في كتاب « الطبيعة » ، فقال :

« ان الفن يكمل ما لا تتمه الطبيعة من جانب ، ويحاكيها من جانب آخر » (١٩) وفي هذا يتجلى دور الخيال وعنصر الخلق في الفن .

لقد سبق ان ذكرنا ان نظرية ارسطو في «المحاكاة» لا تتضح الا بدراسة الفصل التاسع من كتابه الذي يفرق فيه بين ماهو واقعي وما هو محتمل الوقوع . يقول :

« ان عمل الشاعر ليس رواية ما وقع ، بل ما يجوز وقوعه ، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان او الضرورة ، فان المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن مايرويانه منظوم ومنثور ، فقد تصاغ اقوال هيرودتس في أوزان فتظل تاريخا سواء اوزنت ام لم توزن ، بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين يروي الاخر ما يجوز وقوعه ، ومن هنا كان الشعر اقرب الى الفلسفة واسمى مرتبة (اكثر خطورة) من التاريخ ، لان الشعر اميل الى قول الكليات ، على حين ان التاريخ اميل الى قول الجزئيات ، والكلي هو ما اتفق لصنف من الناس ان يقوله او يفعله في حال ما على مقتضى الرجحان او الضرورة . » (٢٠)

ان الذي يتكلم هنا هو ارسطو الفيلسوف العالم بالطبيعة وقوانينها ، وهو يرى ان القانون الذي ينبغي ان يحكم عالم الشاعر : احداث قصيدته وشخوصها ، هو قانون « الاحتمال » او « الضرورة » ، وهو قانون طبيعي أو فيزيائي . وكأنه بهذا يريد ان يربط بين عالم الطبيعة وعالم النفس او بين عالم الظواهر الطبيعية وعالم الافعال الانسانية . فهو يفرق بين التاريخ والشعر او بين عمل المؤرخ وعمل الشاعر على أساس من هذا القانون . فعالم المؤرخ عنده هو عالم الواقع الجزئي او الفردي ، اما عالم الشاعر فعالم المثال والمطلق الكلي . ومن هنا يسمو الشعر على التاريخ ويقرب من الفلسفة . فبينما يروي المؤرخ الوقائع كما جرت ويسجلها تسجيلا امينا دون زيادة او نقصان ودون تغيير او تحوير ، يبتدع الشاعر وقائع مسرحيته وشخوصها ، اي يتخيل تاريخا خاصا يبتدعه بخياله وفكره ، ولكنه تاريخ لا يخالف التاريخ الواقعي في طبيعته ومجرياته او في خصائصه وروحه ، ولا ينفصل عن الواقع الانساني الحي والنظام الطبيعي الذي تجري الافعال والاحداث وفقا له ، فهو تاريخ « خيالي » ولكنه تاريخ محتمل الوقوع ممكن الحدوث . وإذن فان « وهم الواقع » هو ما يكترث الشاعر به ويقصد اليه في أعماله ، وان المؤرخ راوية قصص اما الشاعر فخالق قصص ، وان الصدق الذي يعنى الشاعر به هو ذلك الصدق الذي يتفق مع قانون الاحتمال او الضرورة كما يفهمه العالم الطبيعي ، اي ان الشاعر يحاكي الاحداث والمواقف على نحو يكشف عما فيها من عناصر كلية متميزة ، فيلقي الضوء على ما لها من طبيعة جوهرية ، والصدق الشعري الذي تعبر عنه مسرحيته او ملحمته أسمى من الصدق التاريخي واكثر جدية او خطورة منه .

ان ما يرمي ارسطو اليه هو ان الفعل المسرحي او سلسلة الافعال والاحداث في المسرحية والملحمة يجب ان تكون محتملة الوقوع جائزة الحدوث ، ولا يشترط فيها ان تكون مما وقع فعلا . فموضوع الشعر ليس الواقعي الحسي او المؤقت العابر او المحلي الجزئي او الفردي الخاص ، وانما هو المحتمل الكلي المطلق . وخلود القصيدة او دوام تأثيرها في الاجيال المتعاقبة يرجع الى انها تعبير فني عما هو محتمل كلي او مطلق شامل دائم . ولا ينبغي ان نفهم من هذا ان ارسطو يلزم الشاعر بخلق قصصه وصنعه في كل الاحيان ، اذ المهم عنده هو ان تنطوي قصة الشاعر او حكايته على مبدأ الرجحان او الضرورة سواء أكان قد صنعها بخياله ام استمدها من التاريخ . يقول :

« ... ينبغي على الشاعر (الصانع) ان يكون صانع قصص قبل ان يكون صانع أوزان (ونظم) ، لانه شاعر بسبب ما يحدثه من محاكاة ، وما يحاكيه هو الافعال . واذا اتفق له ان اتخذ موضوعا من التاريخ ، فان ذلك لا ينقص من كونه شاعرا (صانعا) ، اذ لا شيء يمنع ان يكون بعض الاحداث التي وقعت قد جاء متفقا مع قانون الرجحان والامكان ، فيكون هو صانعها على هذا الاعتبار . » (٢١)

وهذا يعني بوضوح ان على الشاعر حين يختار موضوعا من مواضيع التاريخ ان يختار احداثا او افعالا تخضع لمبدأ الرجحان والامكان ، فتعبر بذلك عما هو كلي شامل دائم لا ما هو جزئي فردي خاص ، لان ما هو مرجح او ممكن الوقوع لا يخضع لحدود الزمان والمكان، بل يكون مرجحا ممكنا في كل زمان ومكان . انه تعبير عن موقف انساني ينطوي على الخاص والعام او على الكلي والجزئي . وربما فسر قول ارسطو هنا اعتماد الشاعر اليوناني على الاسطورة في مآسيه وتعلقه بها ، اذ الاسطورة وهي عند اليونان القدماء جزء من التاريخ ، تعبير عن موقف انساني يلتقي فيه الخاص بالعام والفردي بالجماعي ويرتبط الواقع بالخيال والرجحان بالضرورة . ونفهم من كلام ارسطو أيضا ان مهمة الشاعر المسرحي او الروائي حين يخلق قصصه او احداث مسرحيته وشخوصها ان

يكون قادرا على التمييز بين ما يرجح وقوعه وما لا يرجح بين الممكن وغير الممكن ، وليس ذلك بالامر اليسير . والشاعر صانع قصصه التاريخي بسبب هذا التمييز او الاختيار . وعند ارسطو ان المسرحيات التي تقوم على قصص تاريخي ليست اقل ، ان لم تكن اكثر ، متعة من تلك التي تعتمد على قصص مبتدع مصنوع (٢٢) .

من هذا كله نرى ان نظرية ارسطو في « المحاكاة » وفي مبدأ « الرجحان » و « الامكان » تعبير عن النماذج العليا في الشعر او عن الاعمال الفنية الخالدة التي لا تنحصر قيمتها في عصر من العصور او بيئة من البيئات كما هو الامر في المآسي والملاحم اليونانية .

ويفرق ارسطو مرة اخرى بين امرين هما المستحيل المعقول او المرجح في العقل والممكن غير المعقول او غير المقنع ، فيقول :

« وينبغي ان يؤثر الشاعر المستحيل المعقول (المرجح الوقوع) على الممكن غير المرجح وقوعه . فلا يصح ان تؤلف القصة من اجزاء غير معقولة (احداث مستحيلة الوقوع) ، بل يجب ان تخلو من كل ما هو غير معقول ، الا ان يكون ذلك خارج الفعل المسرحي ، كما جهل البطل في (مأساة) « اوديبوس » كيف مات لايس ، لا داخله كما في « الكترا » من حديث الرسول عن الالعاب البيتية ... واذا جيء بها وبدت على نحو معقول ، فيجب ان تقبل على الرغم من سخافتها . فان الاحداث غير المعقولة في « الاوديسية » ، تلك التي تدور حول طرح اوديسيوس على شاطىء ايثاكا ، ما كانت لتحتمل لو تناولها شاعر ادنى منزلة . اما هنا فان الشاعر قد حجب سخافتها بما اضفاه عليها من ضروب الاجادة . » (٢٣)

وربما كان من الصعب ان نتبين ما يريده ارسطو بالمستحيل المعقول او المكن الوقوع وبالممكن غير المعقول وكيف تكون التفرقة بينهما . ولكن ينبغي ان نتذكر ان هذه التفرقة متصلة بالمسرح اليوناني الذي كان يتخذ من الاسطورة او الخرافة مادة له . ويبدو ان ارسطو كان يفرق بين نوعين من غير المعقول او غير الممكن ، يتصل الاول بالسلوك النفسي او بالدوافع الاخلاقية للشخصية المسرحية ، ويتصل الثاني بالوقائع المسرحية الخالصة ، اي تلك التي لا تنبع من السلوك النفسي للشخصية المسرحية بل تفرض عليها من الخارج . وهو يمثل للنوع الاول بجهل اوديبوس بالطريقة التي مات بها لايس في مسرحية سوفوكليس المشهورة بـ « الملك اوديبوس » ويمثل للنوع الثاني بطرح اوديسيوس على شاطىء ايثاكا في ملحمة هوميروس . ويرفض ارسطو النوع الاول الا حين يتم خارج الفعل المسرحي او يسبقه ، ويقبل النوع الثاني بشرط ان يجيد الشاعر في وصفه ، فيخفي ما فيه من عناصر الاستحالة والسخف ، ويظهر غير المعقول او غير الممكن في ثياب المعقول والممكن او يكسبه مظهرا طبيعيا يخدعنا عن حقيقته . ويرى ارسطو انه اذا جاء الشاعر بما يخالف الحقيقة والعقل فينبغي ان يكون ذلك لاحد غرضين : اما لتصوير الاشياء كما ينبغي ان تكون واما كما يتوهمها الناس او يقولون بها (٢٤) . ويرى ايضا ان الانواع الشعرية تختلف في قبولها لغير المعقول او المستحيل فالملحمة اكثر قبولا له من التراجيديا ، ذلك لان الشخوص فيها تعملدون ان ترى. فلو مثلت مطاردة هكتور في « الالياذة » على المسرح لبدت سخيفة مضحكة اما في الملحمة فلا يلحظ ما فيها من سخف(٢٥) . وعلى العموم فلا ينبغي ان يؤتى بالمستحيل وغير المعقول الا حين تقتضي الصنعة الشعرية ذلك ، او حين يكون غرض الشاعر منه تحسين الواقع وابرازه في صورة المثال او تصوير الاشياء على نحو يوافق ما يقول به الراي الشائع المتواتر بين الناس (٢٦) .

لقد عرف ارسطو التراجيديا ، كما راينا ، بأنها « محاكاة فعل كامل ، تام ، له عظم ما »(٢٧) ، وذكر بهذا الصدد ان « تركيب القصة (الحكاية) هو أول واعظم شيء في التراجيديا »(٢٨) ، وان « الافعال والقصة هي غاية التراجيديا ، والغاية هي أعظم الاشياء كلها »(٢٩) و « القصة هي نواة التراجيديا (مبدأها الاول) ، تقوم منها مقام الروح . »(٣٠) ونلحظ في هذه الاقوال جميعا شدة اهتمام ارسطو ببناء المسرحية وتركيب الاحداث والافعال فيها وبوحدتها وتكاملها ، وهو أمر يظهر في كل فصل من فصول كتابه ، ولكنه يقوم على مبدأين مختلفين ، احدهما طبيعي فيزيائي وثانيهما بايولوجي عضوي ، هما مبدأ « الرجحان والضرورة » ومبدأ « الوحدة العضوية » او « الكل الحي » . ويظهر المبدأ الاول في اقوال ارسطو عن بناء القصة او الحكاية وتركيب الاحداث فيها ، اما المبدأ الثاني فيظهر في مناقشته لبناء المسرحية وتأليف اجزائها وما بين هذه الاجزاء والكل الذي تنتمي اليه من روابط وصلات . يقول :

« والتام ــ او الكل ــ هو ما له مبدأ ووسط ونهاية والمبدأ هو ما لا يكون بعد شيء اخر بالضرورة ، ولكن شيئا اخر يكون او يحدث بعده على مقتضى الطبيعة ، اما النهاية فهي ــ على العكس ــ ما يكون هو نفسه بعد شيء اخر على مقتضى الطبيعة اما بالضرورة ، او بحكم الاغلب ، ولكن لا يتبعه شيء اخر . والوسط هو ما يتبع اخر ويتبعه اخر ايضا . فينبغي اذن في القصص المحكمة الا تبدأ من اي موضع اتفق ولا تنتهي الى اي موضع اتفق ، بل تصطنع الاشكال التي ذكرناها . »(٣١)

مرة ثانية نجد ان العالم الطبيعي في ارسطو هو الذي يتكلم ، وان قانون العلية او السببية هو القانون الذي يكمن وراء كلامه . فارسطو ينظر الى القصة من حيث هي كل تام موحد كما ينظر الى ظاهرة من ظواهر الطبيعة التي تبدأ من نقطة محددة معينة وتنتهي الى نقطة محددة معينة ايضا ، وما يحدث فيها من تطور بين

نقطتي الابتداء والانتهاء هو ما يسميه بالوسط . فالقصة التي هي هذا الكل سلسلة متعاقبة من الاسباب والنتائج تتم على اساس من قانون الرجحان والضرورة . ولكي نفهم ما يريده ارسطو بنقطتي الابتداء والانتهاء فهما صحيحا دقيقا ينبغي ان نربط بين النص السابق والنص الاتي عن العقدة والحل في المسرحية :

« في كل تراجيديا عقدة وحل . فالامور التي تقع خارج التراجيديا وبعض الامور التي تقع داخلها هي العقدة ، وسائرها فهو الحل . واعني بالعقدة ما يكون من البدء الى ذلك الجزء الذي يحدث منه التحول الى سعادة او الى شقاء . وبالحل ما يكون من بدء التحول الى النهاية . » (٣٢)

فارسطو يقسم المأساة الى قسمين اثنين فقط هما العقدة والحل ، وهو تقسيم ينطبق على بناء المأساة اليونانية انطباقا دقيقا كاملا ، اذ ليس في هذه المأساة مقدمة او عرض يمهد للعقدة . فهي تبدأ عادة من نقطة تكون الاحداث قد تعقدت عندها وبلغت مرحلة الازمة كما هو الامر في « الملك اوديبوس » لسوفوكليس ، وهي احدى مسرحيتين يكثر ارسطو من ذكرهما في كتابه . فنقطة ابتداء المأساة ليست هي نقطة ابتداء هذه الاحداث ولكنها نقطة ابتداء الازمة فيها . ومن الواضح في كلام ارسطو عن العقدة ان جزءا من سلسلة الاحداث والوقائع التي تؤلف العقدة يكون قد وقع قبل الزمن الذي تبدأ المسرحية منه ، اي ان نقطة ابتداء المسرحية ليست هي نقطة ابتداء العقدة فيها ، انها النقطة التي تكون العقدة قد بلغت عندها مرحلة متقدمة ويكون الفعل او الافعال التي تنتج العقدة او الازمة عنها قد تمت . وبذلك تكون نقطة ابتداء المسرحية هي نقطة توشك ان تكون موضع تحول في مجرى الاحداث او في سياق العقدة . واذن فان ما يريده ارسطو بنقطة الابتداء هو ان تبدأ القصة من موضع يصلح ان يكون نقطة ابتداء ، فلا نحتاج معها ان نعلم ما سبقها من احداث وافعال ، اي اننا نستطيع ان نبدأ منها ونحن نجهل ما سبقها من احداث ووقائع كانت قد قادت اليها وارتبطت بها . فاذا تقدمنا في مشاهدة المسرحية او قراءتها ، اخذنا نتعرف على هذه الاحداث السابقة عن طريق الاشارة اليها على نحو منظم مرتبط بتطور الاحداث الجديدة فيها ، ولا نكاد نصل الى نهاية المسرحية حتى نكون قد عرفنا كل ما نحتاج اليه لفهم نقطة الابتداء ، ويكون الفعل او سلسلة الاحداث قد تمت واكتملت ، كما تكون العقدة قد انتهت الى حل ملائم ينبثق انبثاقا طبيعيا منها ويتصل بها اتصال النتيجة بالسبب . وعلى هذا فان المسرحية الجيدة لا تبدأ ولا تنتهي عند اي موضع كان من القصة . وينبغي على الشاعر المسرحي ان يقدر نقطتي الابتداء والانتهاء في مسرحيته تقديرا دقيقا يتفق مع الغرض الذي يقصد اليه والاثر الذي يريد ان يكون لهذه المسرحية . ولذا يقول ارسطو : « وكثير من الشعراء يحسنون العقدة ولا يحسنون الحل ، ولكن كليهما ينبغي ان يكون جديرا بالاستحسان »(٣٣) ويقول ايضا : « ان الحل (نهاية القصص) ينبغي ان يصدر عن القصة نفسها لا عن حيلة مسرحية ... وينبغي الا تستعمل الحيلة المسرحية الا في الامور الخارجة عن حدود التمثيلية ، والامور السابقة عليها ، والتي لا يكون للمرء سبيل الى معرفتها ، وفي الامور التالية لها والتي يحتاج الى التنبوء بها واعلانها . »(٣٤)

بعد هذا الحديث عن الكل الذي له بداية ووسط ونهاية يعرض ارسطو نظريته في الجمال او في الكل العضوي الحي ، فيقول :

« الشيء الجميل ، سواء اكان مخلوقا حيا أم كلا مركبا من أجزاء ، لا ينبغي ان تكون الاجزاء فيه مرتبة فحسب ، بل ينبغي كذلك ان يكون له عظم ما ، لان الجمال في العظم والترتيب . ومن هنا لا يكون الحيوان الشديد الصغر جميلا لان منظره يختلط لوقوعه في زمان يكاد لا يحس . كذلك لا يرى الحيوان العظيم الحجم جميلا لان البصر لا يحيط به مجتمعا ، بل يذهب عن الناظرين ما فيه من الوحدة والتمام ... وكما انه ينبغي في الاجسام والاحياء ان يكون لها عظم ما ، وان يكون هذا العظم مما يسهل النظر اليه مجتمعا ، كذلك ينبغي ان يكون في القصة طول ، وان يكون هذا الطول مما يسهل حفظه في الذكر . »(٣٥) ثم يقول بعد صفحات قلائل :

« يجب في القصة ، من حيث هي محاكاة فعل ، ان تحاكي فعلا واحدا ، وان يكون هذا الفعل كلا تاما ، ويكون تركيب الاجزاء فيه بحيث انه لو نزع جزء منها او وضع في غير مكانه لانفرط الكل واضطرب ، فان الشيء الذي لا يظهر لوجوده او عدمه أثر ليس بجزء من الكل . »(٣٦)

وعندي ان الذي يتكلم هنا هو ارسطو عالم الحياة والاحياء لا عالم الطبيعة والفيزياء ، وان المبدأ الذي يظهر في كلامه او يكمن خلفه هو مبدأ الحياة في البنية الحية ، وهو المبدأ الذي يوحد بين الاجزاء بعضها ببعض وبينها وبين الكل الذي تنتمي اليه وتخضع له في عملها ، ويفسر ما بينها وبين هذا الكل من علائق حية متبادلة لا يستغنى احدهما فيها عن الاخر . ولكنه لم يكن يميز ، فيما يبدو ، بين الكائنات العضوية الحية وغير الحية في خصائص الجمال والوحدة والتناسق . وهو ينصرف بعنايته الى خصائص التركيب والتكوين في هذه الكائنات دون عملية الحياة والنمو فيها . ومعنى ذلك ان العمل الفني لا يعنيه الا بعد ان يكون قد تم واكتمل ، وليس من شأنه ان يبحث في مراحل نموه وتطوره ، وهو حين يشير الى الطريقة التي يجب على الشاعر ان يتبعها في تأليف مسرحيته وتركيبها لا يفكر

فيها على نحو عضوي حي بل على نحو هندسي شكلي ، ولا يدرك ان وحدة العمل الفني ، شأنها شأن اية وحدة حية في الطبيعة ، تنمو نموا حيا من داخله خلال مراحل تأليفه ونظمه حتى ينضج ويكتمل وتخضع لخصائص المادة التي يتكون منها او للطبيعة التي تتصف بها هذه المادة وللوظيفة الذي يراد له ان يؤديها . يقول :

« وسواء أكانت القصة التي يتناولها الشاعر قديمة ام من ابتداعه ، فينبغي له ان يبدأ بتخطيط عام لها ثم يفصل قطعها ويمد اطرافها ... ثم اذا فرغ من وضع الاسماء بعد ذلك ، فينبغي ان يتناول القطع فينظر في كونها مما ينتمي الى الموضوع (الفعل) . »(٣٧)

مهما يكن ، فان ارسطو لا يتحدث عن الوحدة العضوية الحية في العمل الفني بقدر ما يتحدث عن التخطيط لهذا العمل والتنظيم بين اجزائه والحجم الذي يقتضيه . وعنده انه ينبغي للشاعر الذي يريد ان يصنع عملا فنيا جميلا ان يجعل هذا العمل غير مفرط في الكبر بحيث يصعب ادراكه واستيعابه ويتعذر الجمع بين اجزائه وتفاصيله ورؤية ما بينها من علائق وصلات ،ولا مفرط الصغر بحيث تختفي ملامحه وخصائصه ويصعب التمييز بين اجزائه . ينبغي له ان يجعل هذا العمل معتدل الحجم يستطيع القارىء بعد ان ينتهي منه ان يتذكره مجتمعا وان يتبين اجزاءه وما بينها من روابط وفروق . وعلى هذا فان الموضوع الجميل لا يمثل نظاما معينا في تكوين اجزائه وترتيبها فحسب ، بل يمثل حجما معينا ايضا .

ويذكر ارسطو مقياسين لطول المأساة الملائم ، احدهما مقياس فني داخلي يرتبط بتطور الاحداث فيها والاخر خارجي يتصل بالمشاهد او القارىء . ولقد اشرنا الى المقياس الثاني . اما المقياس الاول ، فهو ان يسمح طول المأساة للاحداث فيها بالتطور الطبيعي التام وبالتكامل فيما بينها ، فيتم فيها انتقال البطل من السعادة الى الشقاء انتقالا طبيعيا على مقتضى الرجحان او الضرورة . (٣٨) وليس في هذا اي تحديد دقيق . ولكي نفهم طبيعة هذا الطول ينبغي ان نأخذ المقياسين معا وننظر اليهما كمقياس واحد ذي وجهين ، وان نربط بينهما وبين ملاحظات ارسطو الاخرى عن بناء المسرحية وطولها وافتراقها عن الملحمة في ذلك . من هذه الملاحظات قول ارسطو عن التراجيديا اليونانية بأنها « تحاول جهدها ان تتم ضمن دورة شمسية واحدة ، او لاتتجاوز ذلك الا قليلا . اما الملحمة فهي غير محدودة في الزمان على انهم كانوا يتسامحون بادىء الامر في التراجيديات بمثل ما يتسامحون به في الملاحم . » (٣٩) وبالرغم من ان ارسطو لا يذكر هذه الملاحظة كقاعدة يجب مراعاتها في بناء المسرحية او المأساة كما ظن شراحه وتلاميذه من بعد ، فانه يبدو في توافق مع التقليد اليوناني القديم . ومن الملاحظات الاخرى قوله :

« ينبغي للشاعر ان يتذكر ما قيل مرات كثيرة ، فلا يصنع مأساة تقوم على (ذات) تركيب ملحمي واعني بالتركيب الملحمي ما كان متعدد القصص ، كأن يصنع مأساة (واحدة) من قصة « الالياذة » كلها . ففي الملحمة يستوفي كل جزء ، بفضل ما لها من طوال ، حظه من العظم . اما في التمثيليات فتكون النتيجة مخيبة للظن . » (٤٠)

وقوله ايضا :

«على ان الملحمة تمتاز خاصة بقبولها لان تمتد ابعادها ، وسبب ذلك انه لايستطاع في التراجيديا محاكاة اجزاء كثيرة تقع في وقت واحد ، بل يجب ان يقتصر على الجزء الذي يجري على المسرح بين الممثلين . اما الملحمة فان اسلوبها الروائي يجعل من الممكن ان يؤتى فيها باحداث كثيرة تقع في وقت واحد ، وهذه الاحداث اذا كانت موصولة بالموضوع ، تزيد القصيدة عظما»(٤١)

ففي كل هذه الملاحظات يحاول ارسطو ان يحدد الطول او العظم الذي ينبغي للمسرحية ان تتقيد به ، وان يكشف عن بعض الوسائل التي تعين الشاعر المسرحي على بلوغ هذه الغاية . وهو يفعل ذلك في ضوء المقارنة بين المسرحية والملحمة . فالملحمة لاتتقيد بحد معلوم في الزمان ، اما المسرحية فتقع احداثها في فترة قصيرة منه ، وتتنوع الامكنة في الملحمة تنوعا كبيرا ، اما في المسرحية فيفضل ان يقل هذا التنوع والا يحاكي الشاعر احداثا كثيرة تقع فيوقت واحد وفي امكنة مختلفة، ويجب على الشاعر الا يتبع بناء الملحمة في مسرحيته ، فيأتي باكثر من قصة فيها او يفصل اجزاءها ويطيل فيها ، بل عليه ان يركز في بنائها ويوجز في تصويرها . ومعنى كل ذلك ان على الشاعر المسرحي الا يطيل في الزمن الذي تستغرقه مسرحيته والا يسهب في رسم فصولها ومناظرها ، والا يكثر اخيرا من التنوع في الامكنة فيها . ويرى ارسطو بصدد هذا ان التراجيديا تفضل الملحمة بما تتمتع به من وحدة وتركيز في بنائها ، فهي «تبلغ غايتها من المحاكاة في حيز اصغر ، والاثر (الانطباع) المركز اكبر لذة من ذلك الذي ينتشر في زمان مديد فتضعف قوته . »(٤٢)

فلو صنع شاعر مأساة « اوديبوس » لسوفو كليس في مثل حجم «الالياذة» لبدت مائعة(٤٣) .

ان نظرية ارسطو في وحدة الفعل المسرحي وتركيب والقصص ما كان متقطعا لا تلاحم بين اجزائه ، القصص والقصص ما كان مقطعا لاتلاحم بين اجزائه ، ان القصص الذي يحفل بالاحداث العارضة او الذي تتعاقب فيه الاحداث على غير مقتضى الرجحان او الضرورة(٤٤) . وهو يقسم الفعل او القصة

الى نوعين : قصة بسيطة واخرى معقدة ، ويعرف الاولى بانها القصة التي يكون فيها الفعل واحدا مطردا ، ويقع التغير في حياة البطل دون انقلاب او تعرف . اما القصة المعقدة فهي التي يحدث التغير فيها بانقلاب او تعرف او بهما معا ، ويتمان على سبيل الضرورة او الرجحان اي ان يتولدا من تركيب القصة نفسها ويصدرا عن الاحداث السابقة صدورا طبيعيا ، فيكونا نتيجة لتلك الاحداث(٤٥) . ويعني الانقلاب عند ارسطو التحول في الموقف المسرحي من حال الى حال اخرى تناقضها ، فينتقل البطل بذلك من السعادة الى الشقاء . اما التعرف فهو الانتقال من الجهل بالامر الى معرفته ، ويقود عادة الى الانتقال بالاشخاص من الحب الى البغض او من البغض الى الحب . واجود انواع التعرف ماصحبه انقلاب في تطور الفعل(٤٦) لان ذلك يضفي على الاحداث طابع المفاجأة ويزيد من تعقيد القصة وحدة اثرها . ومعنى ذلك ان تجرى احداث القصة على نحو غير متوقع ، وان تكون في الوقت نفسه مترابطة يتصل بعضها ببعض اتصال النتيجة بالسبب فتحدث شعورا بالدهشة والعجب اكبر مما لوكانت قد وقعت صدفة واتفاقا ، لان الاحداث غير المتوقعة تكون اقوى تأثيرا في النفس لو بدت وكأنها تخضع لنظام او خطة ما ، فتكتسب بذلك معنى خاصا(٤٧) . وربما دل هذا على ان المزاوجة بين مبدأي «الصدفة» و «العلية» شرط من شروط جودة القصة وتركيبها عند ارسطو .

وبناء على ماتقدم يفضل ارسطو القصة المعقدة على القصة البسيطة ويرى ان وظيفة المأساة لاتتحقق الا في الفعل المعقد دون الفعل البسيط :

«ان اجمل التراجيديا ماكان نظامها (تركيبها) معقدا لابسيطا ، وما كانت تحاكي افعالا تثير الشفقة والخوف ، لان ذلك هو الوظيفة (العلامة) المميزة لهذا الضرب من المحاكاة . »(٤٨)

والفعل المعقد يتألف من مجموعة من الافعال او الاحداث الصغيرة التي تتشابك وتتداخل فيما بينها ، ويؤثر بعضها في بعض او ينبع بعضها من بعض ، ويرجع التعقيد فيه الى التطور غير المطرد لهذه الاحداث والى مابينها من روابط وصلات خفية لاتتضح الا مؤخرا ، ويكون ذلك بالتعرف الذي هو كشف عن هذه الروابط والصلات ، فيتم عندئذ الانقلاب او التحول في حياة البطل . اما الفعل البسيط فهو الفعل الذي تتصل فيه الاحداث الجزئية اتصالا واضحا ويكون التطور فيه آليا متعاقبا دون مفاجآت او تحول ، فلا يقوم بما للمأساة من وظيفة في اثارة عاطفتي الخوف والشفقة وتطهيرهما من النفس . والملحمة عند ارسطو كالمأساة «تحتاج الى انقلاب وتعرف ومشاهد مؤلمة» ، وهو يجد في ملحمتي هوميروس «الالياذة» و «الاوديسية» ارفع نموذجين لها ، فالاولى انفعالية بسيطة ، والثانية اخلاقية معقدة تشيع فيها مناظر التعرف(٤٩) .

ويميز ارسطو في وحدة القصة بين امرين مهمين هما «وحدة الفعل» و «وحدة البطل» . يقول :

« ولاتكون القصة واحدة ، كما يظن البعض ، لانها تدور حول شخص واحد . فان الشخص الواحد تقع له امور كثيرة لاحصر لها ، ولا يمكن ان تختزل في امر واحد . وكذلك تكون للشخص الواحد افعال كثيرة لايمكن ان يضع منها فعل واحد . »(٥٠)

فارسطو يرى ان وحدة البطل في الملحمة والمأساة لاتعني وحدة الفعل بحال من الاحوال ، لان وحدة الفعل فيهما لا تنتج بالضرورة من وحدة البطل . ومعنى هذا ان المسرحية او الملحمة يجب الاتكون ترجمة حياة لبطل من الابطال او رواية عنه يروي فيها كل ما جرى له من وقائع واحداث ، بل يجب ان تكون تمثيلا او محاكاة لفعل واحد تام كامل في نفسه او سلسلة من الافعال التي تتداخل وتتحد وتتكامل فيما بينها وترتبط بمجموعة من الشخوص تتشابك وقائع حياتهم واحداثها ، ويؤثر كل واحد منهم في الاخر ، فهم لا يوجدون الا مجتمعين ولا حقيقة لهم الا بما يقوم بينهم من روابط وصلات ، ومن تأثيرات وتأثرات . وعلى هذا فان العناية بالشخصية المسرحية او بشخصية البطل ووقائع حياته يجب الاتكون الدافع المسيطر على بناء القصة وتطورها ، لان المسرحية او الملحمة حيث هي عمل فني صورة من الحياة تتمثل فيها حياة جماعة من الناس يشتركون في فعل واحد تام. ويمتدح ارسطو في هذا الموضوع هوميروس كما امتدحه في مواضع اخرى كثيرة . فهو لم يرو في «الاودوسية» كل ما وقع لاوديسيوس من مغامرات وامور ، بل ادار ملحمة حول فعل واحد كامل في ذاته(٥١) ، وكذلك فعل في « الالياذة » .

« لم يحاول ان يروي قصة الحرب (الطروادية) باكملها ، وان كانت ذات بدء ونهاية ، لانها مفرطة في العظم بحيث يصعب النظر اليها مجتمعة . ولو احتفظ بها ضمن ابعاد معتدلة ، لاشتد تعقدها لما في احداثها من تنوع . واذن فقد اقتطع منها جزءا واحدا ، واتى بكثير من الامور الاخرى فيها كلواحق ، منها احصاء السفن وغيره ، فنوع بذلك (مافي) قصيدته . »(٥٢)

وبالرغم من هذا كله فان ارسطو يأخذ على هوميروس في موضع اخر انه لم يحقق «وحدة الغرض» في « الاوديسة » فازدوج مجرى الاحداث فيها وانتهت بحلول متعارضة للاخيار والاشرار(٥٣) . وازدواج الغرض في القصة عند ارسطو عيب ينبغي للشاعر تجنبه في الملحمة والمأساة (٥٤) .

كذلك يفرق ارسطو بين «وحدة الفعل» و «وحدة الزمن» الذي تقع الاحداث فيه رابطا بين «وحدة الفعل»

و «وحدة الغاية» او الغرض ، وهو تفريق بين الاعمال الفنية والتاريخية . يقول :

« وهي (الملحمة) تختلف في تركيب بنائها عن المؤلفات التاريخية التى يلزم فيها الا يمثل فعل واحد بل زمن واحد (حقبة واحدة)، فتستقصي الحوادث التي وقعت في هذا الزمن لفرد او لجماعة مهما كانت الروابط التي بينها واهية (عارضة). فكما ان معركة «سالاميس» البحرية وحرب القرطاجيين في صقلية وقعتا في وقت واحد دون ان يتجها الى غاية واحدة ، فكذلك الحال في الاحداث المتتابعة ، فقد يعقب حدث حدثا اخر دون ان يكون لهما غاية واحدة (دون ان يقودا الى نتيجة واحدة) . »(٥٥)

واذن فـ «وحدة الفعل» و «وحدة الغرض» او الغاية هما الوحدتان اللتان يجب على الشاعر المسرحي ان يحققهما في عمله اذا اراد لهذا العمل الجودة والنجاح، فيتجنب تعدد الاغراض كما يتجنب تعدد الافعال ، وينصرف بهمه الى ارضاء مطالب الفن الشعري دون مطالب الجمهور والممثلين :

« فانه يجب ان تبنى القصة بحيث اذا سمع المرء الامور التي تجري دون الاستعانة بالبصر ، امتلأ رعبا وشفقة ، كما يحدث لمن يسمع قصة اوديبوس . اما احداث هذا الاثر بوساطة المنظر فاقل صنعة (فلا صنعة فيه) . »(٥٦) « والمنظر ، وان كانت له جاذبية ، فهو اقل الاجزاء (اجزاء التراجيديا) صنعة واضعفها بفن الشعر صلة ، لان الاحساس بقوة التراجيديا لايتوقف على التمثيل والممثلين .»(٥٧) «والتراجيديا ، كالملحمة تحدث اثرها الخاص دونما تمثيل (او حركة) ، فان قوتها تظهر بالقراءة وحدها .»(٥٨)

ملاحظـات .

١ ـ س،هـ،بوجر Butcher ، نظرية ارسطوفي الشعروالفنون الجميلة Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts لندن ، الطبعة الثانية ، ١٨٩٨ ،ص ١١٣ـ١١٤ .

٢ ـ س ، هـ،بوجر ، ،فن الشعر لارسطو The Poetics of Aristotle مع ترجمة الى اللغة الانكليزية وملاحظات نقدية، لندن ، الطبعة الرابعة ، دار ماكميلان ،١٩٣٦م، ص٧. انظر ايضا ترجمة انجرام بايووتـــــر بعنوان اكسفورد ، مطبعة كلارندون ، اكسفورد ، ١٩٦٧م،ص٢٣ .

٣ ـ ر،س كرين ،لغة النقد وبناء الشعر كندا ،تورنتو ،مطبعة جامعة تورنتو ،١٩٥٣م، ص ٣٩.

٤ ـ ابر كرومبي ،مبادىء النقد الادبي ،ترجمة محمد عوض محمد، ص٨٠ .

٥ ـ ر،س ،كرين ، لغة النقد ....، سبق ذكره ،ص٤٢ـ٤٣ .

٦ ـ س،هـ، بوجر ، فن الشعر لارسطو ، سبق ذكره ، ص ٧ـ٩، ١ . ترجمة بايووتر ايضا ، سبق ذكره ، ص ٢٣ـ٢٤ . انظر كذلك ترجمة توماس توايننج بعنوان ((فن الشعر لارسطو في مجلد واحد مع كتاب)) الخطابة Rhetoric لارسطو ، نشر افري مانز لايبردي ، لنـــدن مطبعة الداين ،١٩٥٥م ، ص ٥ـ٦ . شكري محمد عياد ، كتاب ارسطو طاليس في الشعر ، القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ،١٣٨٧هـ/١٩٦٧م ص٢٨ـ٣٠

٧ ـ س،هـ، بوجر «فن الشعر لارسطو» ،سبق ذكره ،ص١٥ .بايووتر «ارسطو وفن الشعر» ، سبق ذكره ، ص ٢٨ـ٢٩ .شكري محمد عياد ، « كتاب ارسطو طاليس ».... ، (سبق ذكره) ص٣٦ .

٨ ـ افلاطون ، الجمهورية ، ترجمة بنجامين جووت اكسفورد ،مطبعة كلاردون ، الطبعة الثالثة ١٩٢٨م ، المجلد الثاني ،ص ٦٠٠ ، ٦٠٥ .

٩ ـ المصدر السابق ، ص ٥٩٧ ، ٦٠٠ ـ ٦٠١ ، ٦٠٢ ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٧ ، ٦٠٧ .

١٠ـ ابر كرومبي ، مباديء النقد الادبي ، سبق ذكره ، ص ٨١ .

١١ـ المصدر السابق ، ص ٨٢ .

١٢ـ س،هـ، بوجر ،«فن الشعر لارسطو» ،سبق ذكره ،ص ٢٥ ، بايووتر ، ارسطو وفن الشعر ،سبق ذكره ، ص ٣٥ـ٣٦ ،شكري محمد عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،سبق ذكره ص ٥٠ .

١٣ـ س،هـ، بوجر فن الشعر ... ،سبق ذكره ،ص ٢٧ ،بايووتو ، ارسطو وفن الشعر ، سبق ذكره ، ص ٣٧ ، شكري محمدعياد كتاب ارسطو طاليس ، سبق ذكره ، ص ٥٢ .

١٤ـ بوجر ـ ،فن الشعر ... ،سبق ذكره ،ص ٢٩،٢٥ ،بايووتر، ارسطو وفن الشعر ، سبق ذكره ، ص٣٨ـ٣٩ ،٣٦ ، عياد ، كتاب ارسطو طاليس ،ص ٥٤ـ٥٦،٥٠ .

١٥ ، ١٦ـ بوجر ،نظرية ارسطو في الشعر والفنون الجميلة ، سبق ذكره ، ص ١٢٢ ـ ١٢٣ .

١٧ـ بوجر ، فن الشعر ... ، سبق ذكره ،ص ١١ ـ١٣ ، بايووتر ارسطو وفن الشعر ، سبق ذكره ،ص ٢٥ـ٢٧ ،عياد ، كتاب ارسطو طاليس ، سبق ص ٣٢ـ٣٤ .

١٨ـ عياد ، كتاب ارسطو طاليس ، سبق ذكره ،٤٨،٥٤ .

١٩ـ ر،س كرين لغة النقد .... ،سبق ذكره ،ص٤٨ .

٢٠ـ عياد ، كتاب ارسطوطاليس ... ،سبق ذكره ،ص ٦٤

٢١ـ بوجر ، فن الشعر ... ،سبق ذكره ، ص ٣٧ ، بايووتر ارسطو وفن الشعر سبق ، ص ٤٤ ـ ٤٥ .

٢٢ـ بوجر ،فن الشعر ... ،سبق ذكره ،ص ٣٧ ، بايووتر ،ارسطو وفن ... ،سبق ذكره ص ٤٤ ،عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... سبق ذكره ،ص٦٤ـ٦٦ .

٢٣ ـ عياد ، كتاب ارسطو طاليس ، سبق ذكره ،ص١٤٠ ،بوجر، فن الشعر ...، سبق ذكره ، ص ٩٥ ـ ٩٧ ، بايوتر ارسطو وفن .... ،سبق ذكره ،ص ٨٤ـ٨٥ ،توماس توايننج ،فن الشعر لارسطو ،سبق ذكره ص ٥٠ .

٢٤ـ بوجر ، فن الشعر ... سبق ذكره ، ٩٩ـ١٠١ ،بايووتر ارسطو وفن ...، ٨٧ـ٨٨، عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،سبق ذكره ،ص١٤٤ .

٢٥ـ بوجر، فن الشعر ... ،سبق ذكره ، ٩٥ ،بايووتر ارسطو وفن ... ،سبق ذكره ، ص ٨٣ـ٨٤ ، عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... سبق ذكره ، ص١٣٨،١٤٢ .

٢٦ـ بوجر ،فن الشعر ... ،سبق ذكره ، ص ١٠٥ ـ١٠٧ ،بايووتر

ارسطو وفن الشعر ... ، سبق ذكره ، ص ٩١ ، عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ، سبق ذكره ، ص١٥٠ .

٢٧- عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،سبق ذكره ، ص ٥٨ ،بوجر فن الشعر ...، سبق ذكره ،ص٣١ ،باتووتر ، ارسطو وفن ... ،،سبق ذكره ،ص ٤٠ .

٢٨- بوجر ، فن الشعر ...، سبق ذكره ، ص ٣١،٢٥-٢٧ ، بايوتر ، ارسطو وفن ... ،سبق ذكره ،ص ٣٩، ٣٦ ، عياد كتاب ارسطو طاليس ... سبق ذكره ، ص ٥٨، ٥٢ .

٢٩- بوجر ، فن الشعر .. .،سبق ذكره ،٢٧ ، بايوتر ، ارسطو وفن ... ،سبق ذكره ص ٣٧ ، عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،سبق ذكره ، ص ٥٢ .

٣٠- بوجر ، فن الشعر ... ،سبق ذكره ،ص ٢٧-٢٩ ،بايوتر ، ارسطو وفن ... ، سبق ذكره ،ص ٣٨ ،عياد ، كتاب برسطو طاليس ... ،سبق ذكره ،ص ٥٤ .

٣١- عياد ،كتاب ارسطو طاليس ... ،سبق ذكره ص ٥٨، بوجر فن الشعر ...، سبق ذكره ،ص٣١ بايوتر ، ارسطو وفن... ،سبق ذكره ص٤٠ .

٣٢- عياد ،كتاب ارسطو طاليس ... ، سبق ذكره ،ص ١٠٢ ،بوجر فن الشعر ...، سبق ذكره ٦٥ ، تويابر ،ارسطو وفن ... سبق ذكره ، ص٦٣ .

٣٣- عياد ، كتاب ارسطو طاليس ...، سبق ذكره ص ١٠٤ ،بوجر فن الشعر ...، سبق ذكره ، ص ٦٧ ، بايوتر ، ارسطو وفن ...،سبق ذكره ،ص ٦٤ .

٣٤- بوجر ،فن الشعر ... ،سبق ذكره ،ص٥٥-٥٧ ،بايوتر ،ارسطو وفن ...، سبق ذكره ، ٥٧ ، عياد ، كتاب ارسطو طاليس ...، سبق ذكره ،ص ٩٠ .

٣٥- بوجر ،فن الشعر ...، سبق ذكره ،ص ٣١-٣٣ ،بايوتر ، ارسطو وفن ...، سبق ذكره ،ص ٤٠-٤١ ،عياد ،كتاب ارسطو طاليس ... ،سبق ذكره ص ٥٨-٦٠ .

٣٦- بوجر ، فن الشعر ...، ٣٥ ،بايوتر ، ارسطو وفن ...، ص٤٢-٤٣ ،عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،ص ٦٢ -٦٤ .

٣٧- عياد ،كتاب ارسطو طاليس ... ،ص ٩٨-١٠٠ ،بوجر ،فن الشعر ... ،ص ٦٣ ،بايوتر ،ارسطو وفن ... ،ص ٦١ -٦٢.

٣٨- بوجر ،فن الشعر ... ،ص ٣٣ ،بايوتر ،ارسطو وفن ...، ص٤١ ،عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،ص ٦٠ -٦٢ .

٣٩- بوجر ،فن الشعر ... ،ص ٢٣ ،بايوتر، ارسطو فن ... ،ص ٣٤،عياد كتاب ارسطو طاليس .. .،ص ٤٦ ٤٨ .

٤٠- بوجر ،فن الشعر ... ،ص ٦٧ ،بايوتر ارسطو وفن ...، ص ٦٥ ،عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،ص ١٠٤ .

٤١- بوجر ،فن الشعر ... ،ص ٩١ -٩٣ ،بايوتر ،ارسطو وفن...، ص ٨٢ ، عياد ،كتاب ارسطو طاليس ...، ص ١٣٦ .

٤٢،٤٣- بوجر ،فن الشعر ...ص ١١١ ،بايوتر ،ارسطو وفن ...، ص٩٤ ،عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،١٥٦ .

٤٤ -بوجر ،فن الشعر ...،ص ٣٧-٣٩ ،بايوتر ،ارسطو وفن الشعر ص٤٥ ، عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،ص ٦٨ .

٤٥- بوجر ، فن الشعر .. .،ص ٩ ٣-٤١ ،بايوتر ، ارسطو وفن الشعر ،ص ٤٦ ، عياد ،٧٠ .

٤٦- بوجر ،فن الشعر ... ،ص ٤١ ، بايوتر ، ارسطو وفن الشعر ،ص٤٦-٤٧ ، عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،ص ٧٠-٧٢.

٤٧- بوجر ،فن الشعر ...ص ٣٩ ،بايوتر ،ارسطو وفن الشعر،ص ٤٥-٤٦ عياد ، كتاب ارسطو طاليس ...، ص ٦٨ .

٤٨- بوجر ،فن الشعر ... ،ص٤٥ بايوتر، ارسطو وفن الشعر ، ص٤٩ ،عياد ،كتاب ارسطو طاليس ... ،ص ٧٦ .

٤٩- بوجر ،فن الشعر ... ،ص ٩١ ،بايوتر ، ارسطو وفن الشعر ،ص ٨١ ،عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،ص١٣٤ .

٥٠- بوجر ، فن الشعر ... ص ٣٣ ،بايوتر ،ارسطو وفن الشعر، ص ٤١-٤٢ ،عياد ، كتاب ارسطو طاليس ...، ٦٢ .

٥١ -بوجر ،فن الشعر .. .،ص٣٣-٣٥ ،بايوتر ،ارسطو وفن الشعر ،ص ٤٢ ،عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،ص ٦٢ .

٥٢- بوجر ،فن الشعر ... ،ص ٨٩ ،بايوتر ،ارسطو وفن الشعر ص ٨٠ ،عياد ، كتاب ارسطو طاليس .. .،ص ١٣٢ .

٥٣،٥٤- بوجر ، فن الشعر ... ،ص ٤٧ -٤٩ ،بايوتر ،ارسطو وفن الشعر ،ص ٥٠-٥٢ ،عياد ،كتاب ارسطو طاليس ... ٧٨-٨٠.

٥٥- بوجر ،فن الشعر ...، ٨٩ ،بايوتر ،ارسطو وفن الشعر ،ص ٧٩-٨٠ عياد ،كتاب ارسطو طاليس ...، ١٣٠-١٣٢ .

٥٦- بوجر ، فن الشعر ...، ص ٤٩ ،بايوتر ، ارسطو وفن الشعر ص ٥٢ ، عياد ، كتاب ارسطو طاليس ...، . ٨.

٥٧ - بوجر ،فن الشعر ... ،ص ٢٩ ،بايوتر سرا،طو وفن الشعر ص٣٩ ،عياد ، كتاب ارسطو طاليس ... ،ص ٥٦-٥٨ .

٥٨- بوجر ،فن الشعر ... ،ص ١٠٩ ، بايوتر ،ارسطو وفن الشعر ص ٩٤، عياد ، كتاب ارسطو طاليس ...، ص ٥٤ ١.

التعريب في الجزائر وأبعـــاده السـياسيـة والاجتـمـاعـيـة

سهيل عمر الخالدي

تمهيد

لابد من التأكيد بداية على ان عملية التعريب(١) الجارية في الجزائر منذ عام ١٩٦٢ لم تحظ بالاهتمام الجدي للباحثين العرب من حيث انها عملية حضارية ذات ابعاد سياسية واجتماعية وتركزت الكتابات المنشورة حتى الان على الابعاد العاطفية والفنية لموضوعة التعريب، لذلك فسنحاول هنا تقديم دراسة شبه متخصصة معتمدين بشكل اساسي على تجربتنا الشخصية مدرسا وصحافيا في اهم فترة من فترات التعريب ، ونحن لاندعي الكمال لدراستنا هذه بل نؤكد انها قابلة تماما لكل نقض او نقد ولكننا نعتقد أنها تشكل بالمنظور الذي تعالج المسألة منه» اسهاما لابأس به ، يمكنه من اضافة شيء جدي الى الدراسات السابقة في الموضوع ، وهو ماتطمح اليه هذه الدراسة فعلا ، لذلك حاولت تبسيط الموضوع ماوسعها التبسيط .

ماهو التعريب

ان التعريب هنا لايعني ذلك التعريف المعجمي حيث تنقل المفردات اللغوية والمصطلحات العلمية من لسان اعجمي الى اللسان العربي ، فتلك عملية اهتمت بها جامعة الدول العربية والمجامع العلمية ولها «جامعة ومجامع» نشاطات محمودة في هذا المجال .

انما يعني التعريب في الجزائر اعادة شعب عربي كامل الى لغته وثقافته وحضارته . وبالتالي اعادة تربيته سياسيا واجتماعيا ولان الصراع مع العدو الصهيوني استوجب من الناس في المشرق العربي الاهتمام باولويات اكثر الحاحا واشد ضغطا فصار على عملية التعريب في الجزائر اضافة الى مهمتها الاساسية من اعادة الشعب الى لغته وحضارته تطوير هذه اللغة .

ولانعتقد انها مهمة سهلة ، فالشعب العربي في الجزائر لم يتباعد عهده بالعربية والعرب فقط بل وحوربت عروبته لغة ودينا وحضارة وبشراحربا شعواء وجرى التنقيب بجد ونشاط غريبين عن تلك الفئات الاثينية التي بادت ، والطوائف الدينية التي درست، وكونت لها حروف لغات . وفبرك لها تاريخ وعادات ، ورسمت لها حدود جغرافية لاوطان وهمية .

وبعد هذا كله تأتي اللغة العربية لتكون «البديل» الموضوعي ولتوحد التشتت وتجمع التباعد ، وهي لغة اناس لم يصلوا قمرا ولم يقهروا عدوا ؟! اوليس هذا يبدو للحظة مطلبا عسيرا ، وطموحا يغرق في المثالية !لان التعريب اساسا كما يقول الاستاذ عبدالله ركيبي تعريب الفكر وليس تعريب اللسان ، وتعريب الفكر قضية فيها من الصعوبات الشيء الكثير الكثير

نظرية تاريخية

يقول الكاتب الجزائري «عمار اوزيغان» في كتابه «الجهاد الافضل : «... وكان العدو الاستعماري بارع الذكاء في محاربته المستمرة المميتة للغة العربية ، اللغة الاجنبية : حين كان يغلق كل مدرسة عربية موجودة على بعد ثلاثة كيلو مترات من اية مدرسة فرنسية غايتها تعليم بعض المفردات الكافية لادارة العمال الزراعيين كما تعلم البغال بضع كلمات تجعل قيادتها اقل ازعاجا ،نعم لقد كان العمل الاستعماري شرسا وبشعا في تحطيم المجتمع الجزائري العربي وقد اتخذ طريقين لتحقيق ذلك: اولاهما : قلع الافراد والجماعات من اراضيهم وتخريب البنى الاقتصادية والاجتماعية ، وثانيهما قلع الثقافة وتجهيل الناس وبالتالي تخريب البنى الفوقية للمجتمع.

وهكذا لم يكن في الجزائر عشية استقلالها ٥ تموز ١٩٦٢ سوى «٥٠٠» تلميذ جزائري مقابل اكثر من «٧٠٠٠٠» تلميذ من أوربي الجزائر ، وكان هذا يعني ان نسبة الامية في صفوف الشعب اكثر من ٩٠٪ بالوقت الذي تنعدم فيه هذه الامية في صفوف المستعمرين .

ولنا ان نلمس بشاعة الفعل الاستعماري اذا ما عرفنا الوضع الثقافي الذي كانت عليه الجزائر في بداية الاحتلال «١٨٣٢» والقرون التي سبقته ، وذلك من الوثائق الفرنسية نفسها ، اذ يقول المؤرخ الفرنسي «بولارد» في كتابه ـ التعليم في الجزائر ـ «... كان في الجزائر في القرن الرابع عشر وما بعده مراكز ثقافية باهرة ، وكان فيها اساتذة متمكنون في علوم الفلسفة والفقه ، والاداب ، والطب ، والنحو ،والفلك ، وكانت المدارس منتشرة في ربوع البلاد ، وكان التعليم فيها مدنيا ودينيا (٢)

ويعرف تلامذة المدارس المتوسطة في الوطن العربي ان تاريخ المغرب العربي أزدهرت فيه مدن مثل تلمسان وبجاية ويتهرت وفاس والقيروان . وبرز فيها مثقفون وفلاسفة وعلماء وضعوا بصماتهم ليس على جبين الثقافة القومية وحدها بل وعلى عموم الفكر الانساني فابن خلدون اول مفكر مادي ،، وابن بطوطة ، والجبرتي ، والمقريزي وغيرهم أسماء لايمر بها تاريخ الفكر العالمي مرور الكرام . بل لعل نكبة العرب في الاندلس كانت في جانب من جوانبها دفعة قوية للثقافة في المغرب العربي . ولما تزل عائلات جزائرية في تلمسان والبليدة ، ودلس ، والقصبة ، وقسنطينة ، وبجاية ـ وهي الاماكن التي تركز فيها مهاجرو الاندلس ـ تحتفظ بتراث ثقافي عريق لغة وشعرا وموسيقى وسائر الفنون الثقافية .

اما الوضع الثقافي عشية الاحتلال الفرنسي للجزائر فقد لخصه احد جنرالات الاحتلال (الجنرال كالازي) في تقريره المقدم الى قيادته عام ١٨٣٤ حين قال «...يكاد كل العرب يعرفون القراءة والكتابة». ورغم اننا هنا لانميل الى اعتبار مفردة «كل» انها تعني ١٠٠٪ لكنها تضع يدنا على الحقيقة اذا ما تذكرنا الاعتبارات التالية :

١ ـ شراسة الهجمة الاستعمارية على الثقافة العربية في الجزائر

٢ ـ ان لغة دولة الامير عبدالقادر الجزائري بطل مقاومة الاحتلال الفرنسي هي اللغة العربية

٣ ـ الطبيعة الاقتصادية التجارية للجزائر وسائر المغرب العربي حيث التجارة الكثيفة مع اوربا واواسط افريقيا والمشرق العربي ومع ما يتطلب هذا من ضرورة انتشار التعليم

٤ ـ تمكن الاسلام من أهل المغرب العربي مع ما يخص عليه من ثقافة وتعليم وانتشار دور العلم

٥ ـ عدم تمكن السيطرة العثمانية على المنطقة وتمتعها بالاستقلال الذاتي وبذلك نجت من كثير من مساويء الحكم العثماني

ان هذه الاعتبارات تجعلنا نؤكد ان كلمة «كل» في تقرير الجنرال (كالازي) لها ما يبررها تماما ، وانها تعني ارتفاع نسبة التعليم بين الناس ارتفاعا ملحوظا ، وهكذا

يدين الاستعمار نفسه اذ يكون قد جاء لاداء رسالته الحضارية » بين شعب متعلم متحضر ، فماذا فعل ؟

قمع الثقافة

ان نسبة ٩٠٪ من الامية التي وصلتها الجزائر خلال اقل من قرن ونصف كانت نتيجة سياسية قمعية منظمة منذ اللحظات الاولى للاحتلال وبعد غلق حدود الجزائر مع العالم العربي وتحويل المساجد الى كنائس وثكنات عسكرية واصطبلات مع مايعنيه هذا التحويل من الغاء لنشاط المسجد الثقافي والاجتماعي . منع الجزائريون من دخول المدرسة الفرنسية ، وفرنست الادارة والاقتصاد ، واصدار الحاكم العسكري في عام ١٩٠٤ ذلك القانون الفاشي الذي يمنع بموجبه على أي معلم «كتاب» عربي ممارسة هذه المهنة الا بعد رخصة من السلطات الاستعمارية التي تشترط :

١ ــ اقتصار التعليم على حفظ القرآن اوما يطلق عليه في الجزائر ــ التكرير ــ

٢ ــ عدم تفسير القرآن وعدم التعرض اطلاقا لتلك الايات التي تحرض على التحرر ومقاومة الظلم والعبودية

٣ ــ منع تدريس التاريخ والجغرافيا والادب المحلي او العربي أو الاسلامي .

وبناء عليه تعرض معلمو الزوايا والتكايا الدينية وتلامذتهم الى ملاحقات دموية رهيبة وفروا بلفتهم الى رؤوس الجبال وقيعان الوديان . وقد لعبت التكايا ومعلموها دورا بارزا للمحافظة على العربية ، ولكنها لم تلبث حتى اصبحت العوبة بيد المستعمرين وسيطر عليها المشعوذون والدجالون والعملاء فانقلب دورها واصبحت ذلك العبء الثقيل على الشعب ثقافيا وطنيا .

ولم يقف الامر بالاستعمار في قمع الثقافة العربية عند حدود النص القانوني بل تعداه الى ايجاد الثقافات «البديلة» فجندت فرنسا بعضا من مثقفيها او الذين ثقفتهم في مدارسها لانهاض النعرات الاقليمية وارجاعها الى اصول لاتينية او الى اصول غير سامية، وحقيقةالامر ان الاستعمار بذل جهودا مضنية على مدى مائة وثلاثين سنة لاحياء الجيوب الاثينية عند العرب المستعربة واخترع لها حروفا ولغات مثل القبائلية والطوارقية والبربرية الميزابية وكتبوها بحروف لاتينية او حروف مأخوذة من شتى لغات الارض ، وقد سقط بعض المثقفين الجزائريين الذين تلقوا دراستهم في المدرسة الفرنسية في هذه اللعبة التي كرس لها كرسي في جامعة الجزائر فقاموا بدون خطير اذ راحوا يساهمون باختراع مثل هذه الحروف وذلك التاريخ وعلى رأس هؤلاء الكاتب «مولود معمري» والواقع ان امثال هؤلاء المثقفين الاهليين هم اشد خطرا من المثقف الاستعماري لانهم اكثر قربا من الجماهير وبالتالي اكثر قدرة، وتجري الان بحوث كثيرة لعلها من باب ردة الفعل، حول هذه اللهجة حيث يرجعها السيد عبدالله شريط الي اصول عربية (٢) .

وغير ذلك من دراسات لااعتقد انها ذات جدوى علمية وقد تدخل في باب الفولكلور .

وخلاصة القول هي ان الاستعمار الفرنسي حارب الثقافة العربية في الجزائر دون هوادة ودون كلل اوملل وحارب معها الاخلاق والقيم ، والسؤال الذي يطرح نفسه الان هو كيف كان موقف الشعب العربي في الجزائر من محاولات قتل ثقافته وحضارته ؟

المقاومة الثقافية

« ان التصادم الذي حدث بين اللغة العربية واللغة الفرنسية عند الاحتلال . كان تصادما حضاريا الى جانب كونه تصادما سياسيا . ولم يكن حرص الاستعمار على نهب الارض والاستيلاء على خيرات البلاد باقل من حرصه على استئصال اللغة العربية وملاحقة معلميها» ان هذا النص الذي اورده تقرير الندوة الوطنية الاولى للتعريب التي عقدت اواسط شهر ايار ١٩٧٥ يستند فعلا الى حقائق تاريخية اكيدة .

فالشعب العربي في الجزائر مثله مثل باقي شعوب الامة العربية وشعوب الارض قاطبة قاوم الاحتلال بضراوة وبسالة نادرتين حيث يدرس تلاميذ المدرسة الجزائرية اضافة الى مقاومة الامير عبدالقادر ، ثورة المقراني وثورة اولاد الشيخ وغيرها فقد عاشت البلاد في ثورات مستمرة مالن تهدأ واحدة حتى تندلع اخرى

وفي مجال المقاومة الثقافية اوما يعبر عنه تقرير الندوة «التصادم الحضاري» ابى الشعب الا ان يعبر عن عروبته حتى ان تلك الفئات الاثينية التي حاول الاستعمار سلخها قاومته مقاومة ثقافية هائلة ، فمدينة «خنشلة» مثلا كواحدة من اهم المدن الشاوية اشتهرت بالخطوط العربية والكثير من خطاطي العربية اليوم هم من هذه المدينة ، واما «غرداية» مركز وادي ميزاب فهي مركز الثقافة العربية الكلاسيكية والفصاحة والاهتمام المكثف بالنحو واما القرآن فتجده في قسنطينة كما تجد الحديث في تلمسان والشعر في بسكره .

لقد استطاعت الثقافة العربية ان تجد لها اعشاشا هنا وهناك في العديد من جهات البلاد ، وانه لامر بالغ الدلالة ان تكون هذه الاعشاش وسط البيئات التي اراد المستعمر سلخها عن حضارتها العربية قسرا وعنوة .

كما شهدت البلاد كأسلوب من اساليب المقاومة الثقافية صحافة عربية سرية وعلنية تطبع على المطابع الحجرية وكان عمر راسم او صحافي جزائري باللغة العربية قد اصدر جريدة اسمها «ذو الفقار»(٤) (لاحظ الاسم !) وقد عطلت هذه الجريدة بعد اربعة اعداد من صدورها من قبل المستعمر ، وكان رسم المنمنمات هذا الفن الاسلامي يرفد الصحافة بالكثير من اسباب المقاومة للثقافة حيث ان عمر راسم كان رساما حاذقا في هذا

الفن الذي يشارف على الانقراض في العديد من الدول العربية والاسلامية .

ولابد من التأكيد ان المقاومة الثقافية في الجزائر لم تأخذ شكل التحدي السافر للاستعمار الا في اعقاب الحرب العالمية الاولى . وتلك مسألة منطقية في التطور التاريخي للمجتمع البشري كله ، حيث ان انتهاء تلك الحرب شهد نموا واسعا للحركات الوطنية للشعوب واخذت التنظيمات السياسية الوطنية بالظهور في العديد من المستعمرات .

وفي حالة الجزائر شهد الواقع الاقتصادي تغييرا هاما اذ وجد المعمرون بابا اخر من ابواب الاستغلال وهو باطن الارض حيث تفجرت الارض عن ثروة باطنية هائلة «فوسفات ، حديد ، منغنيز ، ذهب ، زئبق ، بترول الخ » واخذت تتكون حول المناجم طبقة عمالية وبدأت بطبيعة الحال ـ التنظيمات السياسية تعمل بين هؤلاء بنفس الوقت الذي تعمل فيه بين اخوتهم المهاجرين الى فرنسا . وطرحت هذه التنظيمات برامج سياسية يقف معظمها موقفا مستلبا من الحضارة العربية وشذ عن هذه القاعدة جمعية العلماء المسلمين وخاصة في الفترة التي ترأسها الشيخ عبدالحميد بن باديس الذي ركز بشكل كثيف على التعليم ، واخذ يحضر الناس على فتح المدارس التي عرفت بالمدارس الحرة .

كان ابن باديس (٥) شخصية ذكية عملية ابتعد عن الهرطقات والنقاشات البيزنطية ، وصب كل جهده للتعليم مبرزا شعار جمعية (العربية لغتنا والاسلام ديننا، الجزائر وطننا) فالتف حوله صغار الفلاحين والفلاحون الذين لاارض لهم ومن خلال صحف الجمعية ، وخاصة «البصائر» كان ابن باديس ومجموعته مثل الشيخ البشير الابراهيمي ، العقبي العربي التبسي ، ومبارك الميلي ، ويعبئون باتجاه العربية والوطن ووقفوا بحزم شديد مع القضية الفلسطينية والادب العربي الكلاسيكي ، ورغم ان الرجل تعرض الى كثير من الضغط والارهاب والتشريد هو وتلامذته من قبل المستعمر واصحاب الزوايا والتكايا الضالعة معه ، الا انه استطاع وحتى قبل وفاته ان يسحب البساط من تحت اقدام المستعمرين ويعلم الكثير من الشباب الجزائري انهم ليسوا فرنسيين بل هم عرب لهم حضارتهم ولغتهم ودينهم .

وان الدارس اليوم للبطاقة الشخصية لمعظم الذين اشعلوا الثورة الجزائرية عام ١٩٥٤ ليجدهم تلاميذ مباشرين او غير مباشرين لابن باديس .

كانت المدارس الحرة(٦) اذن مظهرا هاما من مظاهر المقاومة الثقافية الباسلة التي ابداها الشعب ، وثمة مظهر اخر يتجلى في الادب الشعبي من امثلة واغان واسماء الافراد ، فانك تجد الكثير من الجزائريين مواليد تلك الفترة يسمون باسماء بلدان عربية مثل تونسي ، بغدادي ،العربي وتجد امثلة تدل على التعلق بالوطن العربي مثل:

ياداخل مصر منك الوف، الشامي شامي، والبغدادي بغدادي ، وغيرها من الامثلة والاسماء التي كان يحاربها المستعمر ويشجع الاغاني الداعرة والاسماء الوحشية وبالذات اسماء الحيوانات مثل بوعتروس بوبقره او الخامج ، الهامل ،

باختصار ابدي الناس تعلقا بعاداتهم وخرافاتهم ايضا الى حد لايوصف وانغلق البيت الجزائري على نفسه وتقوقع داخل قوقعة هذه العادات التي لم تتطور ليحافظ على موروثاته حتى اندلعت الثورة

الثورة والتعريب

كلنا يعلم ان علم الثورة لايقبل المزاح ، فالامور فيها تسير وفق نسق جدي له مقوماته ونتائجه ضمن منهجية الثورة ذاتها التي لابد ان تكون نابعة من واقع الثوار الطبقي والاجتماعي ، وهكذا لأن الكثير من الذين قادوا او فجروا الثورة الجزائرية هم اساسا اولاد الفلاحين وهم ايضا ابناء تلك المدارس التي استهما الجماهير الشعبية الفلاحية بتحريض من ابن باديس كان طبيعيا جدا ان نرى مواثيق الصومام وطرابلس والجزائر وسائر المواثيق التي عبرت عن الثورة تؤكد بقوة على التعريب واللغة العربية . وقد جرى التعامل بهذه اللغة داخل الثورة على نطاق واسع فهي اللغة التي لايفهمها جنود المستعمر الفرنسي .ولما كانت الثورة والجزائر وسائر المواثيق التي عبرت عن الثورة تؤكد السرية وانتشرت بين الجزائريين الفاظ الرشاش ، الحافلة ، الرصاصة ، المسدس وغيرها من الالفاظ فاكتسبت العربية بعدا ثوريا مقدسا ، ونشط الناس لتعلمها كلغة تعني الثورة والاستقلال .

وفي السجن كان على المجاهد الذي يعرف شيئا منها تعليمه الى من لايعرف ، كما ان الدول العربية مثل سوريا والعراق ومصر وتونس وليبيا والاردن وغيرها استقبلت العديد من الطلبة الجزائريين وتلقوا ثقافتهم العربية فيها حتى يستطيعوا دخول معركة التعريب التي ستنشب حتما بشكلها الجدي بعد الاستقلال مباشرة

معركة التعريب

انتهت في الخامس من تموز ١٩٦٢ معركة الاستقلال الوطني وارتفع علم دولة عربية جديدة مايزال ابناء جيلنا يذكرون ان الامة العربية لم تفرح في تاريخها المعاصر كما فرحت ذلك اليوم ، ورقصت الجماهير في الشوارع رغم ما كانت عليه حركة التحرر العربية من حالة تراجع ، وبنفس الوقت الذي ارتفع فيه علم الاستقلال معلنا انتهاء المعركة نشبت معركة التعريب .

معركة التعريب

منذ اللحظات الاولى للاستقلال نشبت معركة التعريب في الجزائر وتركزت في المدرسة حيث الموسم

الدراسي الاول ١٩٦٢/١٩٦٣ سيبدأ في شهر ايلول ، ولكن كيف ؟ لم يكن هناك اي خطة منهجية واضحة تشير الى ذلك فوقع الذي لابد ان يقع من الارتجال واملاء الفراغ « وهكذا كان الموسم الدراسي ١٩٦٢–١٩٦٣ عبارة عن معركة وطنية شارك فيها كل من كان يلمس في نفسه القدرة بصفة مؤقتة وفتحت المدارس تقريبا في شكلها ومناهجها القديمة الا ما كان منها له مساس واضح وصارخ بالسيادة الجزائرية » (٧) وانطلاقا من هذه السنة بدأ تدريس العربية كلغة وانقصت بعض الساعات من الحصص في جميع المستويات لكن طابع الاستعجال والارتجال كان واضحا في هذه العملية فكنا نشاهد التلاميذ يوم ذاك سواء في السنة الاولى الابتدائي او في صف البكالوريا يبدأون بتعلم الحروف الهجائية »

وقد ظلت الادارة حتى ادارة المدرسة نفسها بالفرنسية ، ولم تنج من هذه العملية مؤسسة غير الجيش الذي حافظ على لغته العربية منذ عهد الثورة .

وفي تشخيصه ونقده لهذه الفترة يقول تقرير الندوة الوطنية الاولى للتعريب : (عندما رحل المستعمر عن البلاد ترك لنا لغة وتقاليد ادارية جاهزة وفئة من المواطنين الجزائريين مهيأة على هذا الاساس ، ولذلك صعب على المسئولين تغيير هذا التقليد بما يتماشى ومنطق الاستقلال الذي يقضي بان يكون التعامل في كل مرافق الحياة بلغة البلاد ، وانما سارعوا الى ملء الفراغ باولئك المواطنين الذين تكونوا في ظروف الاستعمار وبلغته ، لانهم يتلاءمون اكثر مع الميراث الاداري المتبقي ، وكان يمكن ان تعود الامور الى مجراها الطبيعي في فترة وجيزة ، كما تم ذلك في بعض المجالات لو ضبطت خطة محددة ، وجندت لها الامكانيات المتوفرة)(٢)

لقد ظلت فترة الارتجال والتخبط هذه ممتدة من عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٦٨ وكانت فعلا فترة حاسمة في تاريخ الجزائر العربية . فالقوى الاستعمارية ممثلة ببقاياها الطبقية والبيروقراطية والانتلجنسيا المنتشرة في الادارة والاعلام والتعليم كانت تشن حربا لا رحمة فيها ضد العربية والعروبة فأول جملة يعلمها المعلم الفرنسي أو المفرنسي لتلاميذته هي « ان عربت خربت » ويدخل في روع تلاميذه ان اللغة العربية لغة التخلف والشعوذة ، لغة العجائز والسحرة . وكان يزيد الطين بله « نفر » من المعلمين العرب جاءوا للجزائر وفي ذهنهم الربح ، او في ذهنهم ان هذا الشعب متخلف ، وكان بعضهم لا يحسن الحديث بالعربية الفصحى « لغة التدريس » وكانت مسلكياتهم واهتماماتهم وضعفهم الثقافي والتربوي دلائل مادية لاولئك الذين يريدون الطعن في العروبة انطلاقا من اللغة وتحت ستارها وكان يقابل هؤلاء في الجانب الاخر المعلم الفرنسي او «الفرنسي» الانيق ، المرتب ، المطلع تربويا وثقافيا ، القريب من الادارة والذي يحظى بحمايتها الكاملة .

ولا بد ان نذكر الصراع الذي قام بين المعلمين العرب انفسهم فثمة معلمون جاءوا وهم على وعي سياسي كامل ودرجة ثقافية عالية وشعراء وكتاب وخاضوا الصراع بنفسية عالية وايمان عميق وقاموا بدور تاريخي لابد ان يذكره لهم تاريخ الثقافة العربية في الجزائر

كان هذا الوضع رغم قتامته يبشر بالامل فقد صمد معلمو العربية لعراقيل الادارة والاحباطات التي جوبهوا بها حيث لا سكن ، والنوم في حمامات السوق، وتصليح دفاتر الاولاد في المقهى ، وتحضير الدروس في الحافلة ، بل ان بعض الشعراء من هؤلاء المعلمين الفوا اناشيد للاطفال لتحل محل الاناشيد المدرسية وامتلأت اعمدة الصحف بكتاباتهم . لقد كان مهما جدا ان ينتقل معلم المدرسة من التعريب في مدرسة فقط الى التعريب في المجتمع بل واخذ التعريب في المدرسة يتدرج فعربت السنتان الاولى والثانية من التعليم الابتدائي وبعض الدروس كالتاريخ في الصفوف الاخرى ، اضافة الى حصص اللغة العربية .

وفجأة اضيفت الى اسلحة القوى المعادية ، سلاح جديد هو سلاح النكسة ، فلم يبق معلم عربي الا وشعر باصابع الاتهام تشير اليه اثر هزيمة حزيران ١٩٦٧ . والمجتمع الجزائري شديد التعلق بقيم البطولة والنصر اساسا وقد زاده الانتصار والحصول على الاستقلال تعلقا بها ، وقد غذت القوى المعادية هذا الاحساس ووجهته وجهة شوفينية وخاصة في المدن التي انفتح سكانها على اخر التقليعات الباريسية .

وانقسم المجتمع تماما : الفلاحون والفقراء عموما يتكلمون العربية ويحبونها ، والاغنياء يتكلمون الفرنسية ويفرضونها ، العربية لغة للادب والشعوذة والعامة ، والفرنسية لغة العلم والخبز والخاصة ، وعاش معلمو العربية بمن فيهم المعلم الجزائري في ظروف المهزومين فعلا ، وساعد الوضع الاقتصادي على تأزيم الامور حيث شهدت البلاد بعد تأميم الثروات الطبيعية شركات غنية تدفع رواتب مغرية لموظفيها فأخذ الناس يتجهون نحوها بل ان الكثير من المعلمين تركوا غرف التدريس الى مكاتب هذه الشركات واخذوا رواتب عالية بالقدر المحدود الذي يعرفونه من الفرنسية واخذت المدرسة الجزائرية تشكو من نقص حقيقي في المدرسين والمعلمين والمرنين حتى بالفرنسية .

وجاء قرار رقم ٦٨/٩٢ الصادر بتاريخ ٢٦نيسان ١٩٦٨ لينقذ ما يمكن انقاذه وليعيق من اندفاع قطار الفرنسية **التي ساهم انتشار التعليم في شيوعها اكثر مما كانت عليه فترة الاستعمار** ! وليعطي دفعة جديدة الى قطار العربية اللاهث حين منع التوظيف والترقية لمن لا يتقن الحد الادنى من العربية ، فاندفع هؤلاء من

جديد لتعلم العربية وادركوا ان الخبز لا يرتبط باللغة الفرنسية وحدها بل بالعربية أولا .

ورغم الموقف السلبي والمعرقل الذي اتخذه كبار الموظفين من القرار الا انه استطاع ايجاد نوع من التوازن النفسي ونشطت وزارات العدل والشؤون الدينية في تعريب موظفيها ومنتسبيها واثار الاهتمام من جديد فظهرت في الصحف صفحات مشكولة لتعليم المبتدئين وبرامج اذاعية لتعريب المفرنسين .

ولابد ان نذكر هنا وبكثير من التقدير ان العام الدراسي ١٩٦٨/١٩٦٩ شهد تحسنا نوعيا في المعلم العربي المعار من الشرق والغيت تلك العقود الحرة واصبح لابد من انتساب المعلم لبعثة بلده فانقطع سيل المغامرين تدريجيا ، ولابد من تخصيص معلمين عربيين قاما بجهد بارز الاول : المعلم الفلسطيني الذي استطاع اعادة ربط العربية بالثورة فأخذت الامثلة والنصوص التقليدية مثل سرق القط اللحم ، ضرب المعلم الولد ، تتلاشى لتحل محلها امثلة ونصوص جديدة مثل ضرب الفدائي العدو ، سرق المستعمر الوطن ، فأخذت العربية تستعيد قداستها شيئا فشيئا

الثاني المعلم العراقي فقد اخذت ترد الى الجزائر بعثات معلمين من العراق متخصصة باللغات الاجنبية وخاصة الانكليزية وفي الرياضيات والفيزياء واستطاعوا الرد عمليا على اولئك الذين يقولون ان العربية لغة آداب وشعوذة فقط .

وبدا مع هؤلاء تحسن في المستوى الحضاري والتربوي للمعلم القادم من المشرق واخذت تتقلص شيئا فشيئا تلك السلبيات فلم تعد الاناقة والثقافة والمهارة التربوية حكرا على المعلم الفرنسي . وفجأة اعلنت الجزائر تأميم نفطها عام ١٩٧٢ فوقف المعلمون الاجانب بغالبيتهم ضد القرار ووقف معلمو العربية جميعا مع القرار وحدث الفرز اذ يدخل معلم العربية على تلاميذه ليقول انه قرار وطني صائب بينما المعلم الفرنسي يقول انها سرقة واضحة . لقد اتخذ الصراع القومي والطبقي داخل حجرة التدريس مظهره السياسي الواضح ، وباعتقادي ان هذه النقطة من الصراع كانت المطعن القاتل في خاصرة الاعداء عند رجل الشارع الجزائري . اذ ردف الفنيون العرب الذين خاضوا مع الجزائرين معركة التأميم معلم العربية ، فحين انسحب المهندسون والفنيون الاجانب من العمل اداره الجزائريون والعرب ، واخذ الناس يرددون المثل العربي « خوك ، خوك لا يضرك صاحبك » بكثرة وبأرتياح .

لقد بدأت الفرنسية تخسر بشكل جدي عواطف رجل الشارع التي لاح ذات فترة انها امتلكتها وحتى القلاع كالجامعة والادارة ، وبعض اجهزة الاعلام ومدارس الارساليات والشباب « خاصة الفتيات » بدأت هي الاخرى الدخول الى حالة القلق الثقافي وسط حوار الطرشان الذي يعيشه المجتمع . فالاطفال الصغار يتكلمون العربية النظيفة ، والمراهقون والشباب يتكلمون الفرنسية ، والاباء يمزجون بينهما ، ودخل على هذه اللوحة مصطلح « الدارجة المهذبة » والتي تعني العامية القريبة من الفصحى وتمثل ذلك في المسرحيات والتمثيليات الاذاعية والتلفزيونية وكثرت الامسيات الشعرية بالعربية .

واندلعت حرب تشرين لتمسح ما علق في اذهان الناس من جبن اهل المشرق ، واندفعت الجماهير العربية في الجزائر لتعبر عن اصالتها العربية بحماس شديد وكانت بذلك تحاصر كل الافكار والدعوات الشعوبية والاقليمية وسائر الافكار التي كانت تدعو الى انكفاء الثورة الجزائرية وتقوقعها داخل حدودها الاقليمية ، فلم تعد الوطنية الجزائرية تعني شيئا في تلك الفترة ، غير الالتزام العربي

وهنا لعب الفلاحون دورا فعالا وحقيقيا اذ كانت الثورة الزراعية قد اعلنت بالامر المؤرخ في ٨-١١-١٩٧١ وابتدأ تطوع طلبة الجامعة في اطارها ابتداء من ٢٤-٧-١٩٧٢ واخذ هؤلاء الطلبة يعايشون الواقع اليومي للفلاح ، وبالتالي كان هذا الواقع محكا حقيقيا لافكارهم عن التعريب والاشتراكية ، وزيادة لتجاربهم الشخصية وتسريعا لانضاجهم واصطدم التلاميذ بالعقبة الرئيسية عقبة توصيل الافكار ، فأفكارهم حول الاشتراكية والعدالة الاجتماعية لا يمكن ان تصل الفلاحين بغير لغتهم ، وبالتالي ظهرت اللغة العربية كأداة ضرورية من ادوات التنمية وبناء الاشتراكية .. وقد دب الحماس صفوف الطلبة والفلاحين معا ، فلاول مرة يشعر الفلاحون بان الثورة الجزائرية عادت لهم بشكل جدي ومثمر ولم تعد مجرد خطب ، ولاول مرة ايضا يشعر الطلبة بان مشكلة التعريب ليست مشكلة ميتافيزيقية ولا هي مشكلة البنى الفوقية للمجتمع ، بل بالعكس تماما شعروا ان العربية هي لغة الطبقات ذات المصلحة في الثورة ، وتعني بشكل ما من الاشكال الفلاح الجزائري بتراثه وتاريخه وثورته وتطلعه . ويقول احد الطلبة في هذا المجال : لم اكن اعرف من العربية شيئا كثيرا وحين تطوعت تعربت ! (٨) لقد ظل التفاعل بين الطلبة والفلاحين يدك بشكل يومي قلاع التفرنس في الجامعة اذ شرح الطلبة القوانين الزراعية والفوا الاغاني والتمثيليات والمسرحيات التي يشترك فيها الفلاحون باللغة العربية تحت مصطلح « الدارجة المهذبة » .

وبذلك اصبحت الظروف الموضوعية مهيأة لبحث قضية التعريب بحثا علميا شاملا وتقديم الحلول الجذرية ومع مطلع عام ١٩٧٤ كونت في حزب جبهة التحرير اللجنة

الوطنية للتعريب التي أخذت توسع اعمالها شيئا فشيئا فضمت كل الوزارات والمؤسسات ، ودرست الصعوبات في كل وزارة او مؤسسة ، وقدمت الحلول لتلافيها . وبنفس الوقت كونت لجان على مستوى البلدية وحصرت الصعاب والمفردات الفرنسية المستعملة في هذه البلديات وجرت ترجمتها الى العربية . واثناء ذلك كله كان اتحاد الكتاب الجزائرين يحضر لاستضافة المؤتمر العاشر للادباء العرب ومهرجان الشعر الثاني عشر . وبالفعل عقد المؤتمر واقيم المهرجان ويبدو ان الجزائريين اتخذوا تكتيكا ذكيا اذ عمموا اماسي المهرجان الشعرية على سائر المدن الجزائرية الكبرى قسنطين ، عنابة ، تيزي وزو . وفرغوا كل أجهزة الاعلام المكتوبة والمرئية والمسموعة لتغطية المؤتمر والمهرجان وسمحوا لكل من يعرف شيئا من الشعر العربي المشاركة في هذا المهرجان ، فعاشت البلاد في جو عربي كامل اتبع بعقد الندوة الوطنية الاولى للتعريب .

ولابد قبل الانتقال للحديث عن الندوة ان نذكر نقطتين هامتين قامت بهما الفئات المعادية . الاولى : تداعي نفر من اساتذة جامعة قسنطينة والبلاد على ابواب مؤتمر الادباء العرب لعقد مؤتمر « الادب البربري » ودعوا اليه اساتذة من فرنسا وسائر اوروبا وامريكا فشنت الصحافة المعربة هجوما عنيفا على هذه الدعوة حتى اسقطتها والغيت .

الثانية : انه في مدينة تيزي وزو - احدى المدن التي يراهن عليها دعاة الاقليمية - قام الشاعر حسن الحساني عبدالله بالقاء قصيدة هجاء في العروبة فضجت القاعة بالصفير والاستنكار ولم تسكت حتى انزل الشاعر، وقام محافظ المدينة ورد عليه باسم جماهيرها قائلا ان هذه المدينة اول مدينة استقبلت الشهداء الجزائريين على قناة السويس .

في هذه الظروف المؤاتية عقدت الندوة الوطنية الاولى للتعريب في اواسط شهر أيار ووضعت خطة عملية لاتمام التعريب في مختلف مجالات الحياة . وبمساهمة الطلبة انفسهم ابتدأ التعريب في البلدية والادارات الاخرى وتم تقليص الصحف الفرنسية ، وابتدأ ادب الشباب بالبروز ، فالشباب الجزائريون الذين تخرجوا على ايدي اساتذة من المشرق يقدمون اليوم ادبا قوميا انسانيا مبشرا فأسماء مثل احمد حمدي ، احلام مستغانمي بقطاش مرزاق وغيرهم هي اسماء واعدة فعلا .

الدروس المستفادة

لم تكن دراسة التعريب من الناحية الفنية هي موضوع دراستنا هذه غير اننا نعتقد انه من المناسب تدوين بعض الدروس المستفادة من مجموع عملية التعريب :

١ - انها كشفت عمق انتساب الشعب الجزائري وبالتالي شعوب المغرب العربي الى العروبة وفشل كل محاولات العزل .

٢ - انها كشفت عن ضعف في المستوى التعليمي والتربوي للمعلمين في سائر الوطن العربي .

٣ - انها كشفت عن ضعف في الكتاب المدرسي العربي

٤ - انها اثبتت فعالية التدريس باللغة العربية الفصحى منذ السنة الابتدائية الاولى .

٥ - انها اثبتت وحدة الثقافة العربية واكدت ان العمليات الثقافية مرتبطة ارتباطا وثيقا بما يجري في الساحة السياسية وخاصة في المشرق العربي وتحديدا في الصراع على الساحة الفلسطينية .

واخيرا نسأل : هل استطاعت هذه الدراسة كشف المحتوى السياسي للتعريب بشكل عام اذا كان الامر كذلك فنرجو ان نقدم دراسة عن التعريب من ناحية فنية تربوية .(٩) .

هوامش

١ - نحن نستعمل هنا المصطلحات الجزائرية نفسها مثل تعريب ، معرب الخ . رغم اننا لا نعتقد بصحة هذه المصطلحات ، ولكن لم نجد ضيرا في استعمالها ما دام الجزائريون انفسهم أثبتوها في كل ادبياتهم .

٢ - التعريب في الجزائر : تقرير مقدم الى المؤتمر الثاني لتنسيق التعريب في ديسمبر ١٩٧٣ .

٣ - راجع سلسلة مقالات الاستاذ شريط في مجلة المجاهد الثقافي حول « الاعراب والتعريب » ، ومحاضرة الاستاذ بن عبد الله في قاعة الموقار حول هذا المفهوم .

٤ - للمزيد راجع كتاب الزبير سيف الاسلام تاريخ الصحافة الجزائرية

٥ - راجع ابن الميلي وعروبة الجزائر للاستاذ محمد باديس

٦ - راجع تقرير الندوة المشار اليها في المتن .

٧ - محاضرة حول التعريب في الجزائر للاستاذ عبدالحميد مهدي

٨ - الثورة الزراعية في الجزائر سهيل عمر الخالدي

٩ - اعتمدنا أيضا اضافة الى ما سبق على كتب مثل ابن خلدون لأيف لاكوست - التعريب في الجزائر - لعثمان سعدي وعلى تجاربنا الشخصية المباشرة .

الرواية نوعاً أدبياً

تأليف .. موريس شرودر

ترجمة .. د. طه وادي

تقديم :

هذه المقالة ــ من اخطر المقالات النقدية التي تتناول الرواية ، كنوع ادبي : بالشرح والتحليل ، وبيان النشأة ، واتجاه التطور .

والكاتب ــ منذ البداية ــ لايقدم الأراء والقواعد النظرية القائمة ، وانما يحاول ان يبين الطريقة التي نحصل بها على معرفة حقيقية بالنوع الروائي ، منذ بدأ يبتعد عن اساسه القريب في رومانس العصور الوسطى . ثم يقارن بين النوعين :

الرومانسي (الحكاية الخيالية) ... والرواية ، مؤكدا وجهة نظره بالامثلة الكثيرة ، وهو يدرس الرواية ، من حيث هي نوع ادبي ، والموضوع الانساني الذي تتناوله ، والشخصية الساخرة التي تقوم به ، على الجملة فانه يناقش ــ بالتفصيل ــ اهم ما يعطى هذا النوع النثري شكله الفني وبناءه الروائي .

وعبر امثلة متعددة من الروايتين الانجليزية والفرنسية ــ في الغالب ــ يحاول ان يوضح تمايز الرواية الحديثة عن رومانس العصور الوسطى ، كما يحاول ان يبين تطور النوع الروائي خلال القرن التاسع عشر ومنتصف العشرين مشيرا الى ان هذا التطور يتطابق مع متغيرات معينة في النظام الاجتماعي والعلم والفلسفة .

والكاتب يجهد قارئه ، لأنه لايقدم له آراء جاهزة ، وانما معرفة حقيقية تقوم على الاستقراء الصبور ، والتحليل الذكي ، و المقارنة الخصبة ، والمصطلحات الجديدة ــ التي تكاد ان تكون خاصة به .

وخطورة المقالة لا تمنعنا من الاشارة الى ان لغة الناقد كانت صعبة ومتقعرة بدرجة بالغة ، وان جمله بل وفقراته كانت طويلة مضنية ، ومع هذا بذلت جهداً في محاولة ترجمتها بحيث تكون وفية بدرجة أمينة لروح اللغتين : المنقولة منها ، والمترجمة اليها .

وبعد

فان هذه المقالة فصل من كتاب صدر حديثا في الولايات المتحدة الامريكية ، وهو يتكون من عدة فصول متنوعة في نقد الرواية من زوايا درس مختلفة .

اما المقالة فهي : The Novel as a Genre

واما الكتاب فهو :

The Novel : Modern Essays in Griticism

عندما نتكلم عن « الرواية » بشكل عام نجدنا ـ شئنا أم لم نشأ ـ موافقين على افتراض أن النوع له اكثر من حقيقة نظرية . وعلى هذا سنكون قادرين على اعطاء وصف لهذا النوع وبيان حقيقة الرواية ، وما الذي يميزها عن اشكال أخرى من النثر القصصي . ولكن دراسي الادب ـ وحتى ناقدا معروفا مثل أ . م . فورستر ـ ليسوا مطمئنين لأي تعريف للرواية ، اكثر دقة من الصيغ المتداولة عند مؤلفي الكتب الدراسية . فالرواية في مثل تلك الكتب « سرد خيالي ، ذو طول معقول ، بلغة النثر » . ولكن شخصا يمكن ان يضيف اليست طبيعة النثر في مثل روايات : لانسلوت ، ورحلة الحاج ، وعودة أورفي ، وطريق فينجانز ـ يمكن مقارنتها بدون كيشوت ، أو مدام بوفاري ، والأناني ، والسفراء ... فهي نثر قصصي وبدون شك روايات وليست شيئا آخر .

ان عدم القدرة على استخلاص تعريف اكثر وضوحا وكفاية لأوصاف الرواية يمكن أن يعكس الرغبة العجية في تحاشي مشاكل نظريات جاهزة للنوع الادبي . ان آراء ارسطو في المأساة قد تجاوزت « القواعد » التي خرج بها النقاد المتأخرون من كتاب « الشعر » ولكن محاولة ارسطو للوصف ينبغي أن تظل مثالنا . أنه يجب مواجهة حقائق المسئولية النقدية ، والغاء تلك التقسيمات العامة مثل « الرواية » Novel و « الرومانس » Romance او نستعد لأعطاء تبريرات لمثل تلك المصطلحات في شكل اكثر شمولية للاوصاف والمناقشات .

فحالة التقسيمات ليست أكثر من مجرد بغبغة اكادمية ، والقضية كما يطرحها هامبتي على اليس هي « من سيكون السيد » ـ الكلمات التي نستخدمها أم نحن الذين نستخدم لها ؟ أنه عندما لا تحدد مصطلحاتنا ـ خاصة ـ في النقد الادبي بدقة قدر الامكان فاننا ندعو ذلك الشكل من الحذلقة الذي كان يجدها هامبتي دامبتي هوايته المفضلة .

أن تعريف الرواية يجب أن يكون دقيقا للغاية وشاملا كاملا لا يشك فيه بالطبع ، وأن يصدر التعريف في نفس الوقت عن تاريخ الادب ودراسة الشكل الخارجي والمضمون الخيالي للرواية بصفة عامة . ولا استطيع الادعاء بأن الصفحات التالية ليست اكثر من اقتراح لتوجيه دراسة لما يمكن ان نفعله ، فانا مهتم بمضمون الرواية وبما يستمد من تاريخ الادب أكثر من قضايا الشكل الخارجي ، أنا مهتم بالدقة ـ بالتكنيك الروائي ، والخصوصيات الاسلوبية بين افراد الروائيين ، وتعليلي لذلك بسيط هو : أن حقائق النوع الروائي وتغيرات الشكل الخارجي تكمن في تفرد شخصية الروائي ـ ان شعر الرعاة هو شعر غير مقفى ايامبي يقع في خمسة او اثنى عشر مقطعا ، وعندما ننظر في قطعة منه نرى صورة شخصية ورؤية ذاتية للعالم في ذلك النوع الشعري ـ وهكذا يجب عند اختبار الرواية ، يجب أن ننظر اولا الى الحدث الذي هو غير ثابت ومتنوع الاشكال ، فالرواية ـ كأي شكل قصصي ـ لها حدث محدد ، ذو فكرة رئيسية ، ذات قيمة خاصة بها.

ان حدث الرواية ـ وهو الفكرة الاساسية theme التي قدمت النوع منذ دون كيشوت ـ غير معقد نسبيا . وتسجل الرواية الانتقال من حالة السذاجة الى حالة التجربة ، من الجهالة التي هي بركة الى التعرف الناضج على الطريق الحقيقي للعالم . وتهتم الرواية ـ كما في تعريفات اقل تركيزا عند ليونيل تريلنج ـ بالتفرقة بين المظهر والحقيقة . وهذه ليست قضية وجود معرفية دقيقة : فالحقيقة التي تستدعيها الرواية تاريخيا هي التي تتعلق بحقيقة الحياة البرجوازية والعمل والمدينة الحديثة.

ان المهرج فولستاف في مسرحية شكسبير : (هنري الرابع) يقف في ميدان معركة شيرز بوري ، وتعطى خطبته فكرة المال طابعا رمزيا ، عندما يستنكر قيمة مثل ارستقراطية مطلقة كشرف الفروسية . ويقرر فولستاف ان يعيش جبانا ، مجسدا الأحساس الذي سوف يجعل الرواية ممكنة . وتجد التوقعات العظيمة للشاب هاتزبور اجابات ساخرة في الأوهام الضائعة للعجوز سيرجون . ان بطل الرواية يتبع نفس نموذج عدم الاوهام ـ التي يراها الناقد هاري ليفسن ـ اهم جانب نستدعي به الواقعية ، من الأمكانية المقنعة الى العمل الفعلي ، ومن براءة الأمل الى الحكمة العاقلة .

ان الفكرة الرئيسية التي تفرق بها الرواية نفسها ـ حينئذ ـ عن الرومانس ، هي فيما يبرهنه بطل الرواية كبطل تتحقق فعلا امكانية (بطولته) . ان (رواية ثاكري) معرض ادعاء (Vanity Fair) ـ « رواية بلا بطل » ـ وهي ليست سوى حالة لنموذج خيالي اكثر منها استثناء .

ان بطل الرواية يمكن أن يكون « ضد بطل »

(Anti-Hero)

أو « هو بطل بلا بطولة» (An Heroic Hero)

كما يسميه رايموند جرود . ومنفر شيفي او الترميتي يقدران على تضخيم أحلام مجدهما بتجاهل حقيقية مواقفهما وزمنهما فقط .

ان حدث الرواية (الذي يفضي الى تطورات مختلفة متتابعة كما يقدم مثير الأهتمام الخاص او عقدة اي رواية معطاة) يكون بصفة رئيسية العمل الأساسي لحدث الرومانس . هذه القصة (الرومانس) المشابهة لما ناقشه جوزيف كامبل في « البطل ذو الالف وجه » ـ كما في الاسطورة احادية البطل ، ولما ناقشه نور ثروب فري في دراسته النقدية عن ملامح تركيب البطل حيث الوصف الامثل لاسم القضية (بطل الرومانس) انه رجل صغير يمضي قدما ليكتشف طبيعته الخاصة وطبيعة العالم ويبحث في الغالب عن اسمه واسم ابيه وعن سر غامض . وتكملة لتلك القضية يثبت الرجل الصغير

انه كان بطلا عظيما للرومانس ،ليعرف هو والمؤلف ونحن القراء انه كان منذ البداية ـ البطل

اما في الرواية فيمكن ان يكون «المضي قدما» رمزا اكثر منه حقيقة ، ولكن الرحلة غالبا ما تمد الرواية بالمخطط الاول ، وحركة البطل تكون دائما من محيط ضيق الى بيئة اوسع . ويمكن ان يتحرك البطل في المكان مثل شخصية بيب عند تشارلز ديكنز ، من الريف الانجليزي الى لندن ، وكما يفعل بلزاك مع لوسيان دي روبمبر من الاقاليم الى باريس .

ويمكن ان يتحرك البطل اكثر في الزمان كما تفعل شخصية ايما عند اوستن ، او مارسيل عند بروست ، من الوعي المحدد للطفولة لتجربة النضج العريضة .

ويمكن ان يكون الهدف من القضية ـ الاسم والسر ـ خادعا او غير خادع ، ولكن بطل الرواية قد يكتشف مثل فولستاف انه لا يوجد مستقبل لبطولته ، وانه هو نفسه ليس الا رجلا عاديا تماما بغير الخبرة والمعرفة اللتين تناسبان موقفه ، ويثبت الاسم السحري نفسه (البطل) انه مجرد اسم مستعار غير مناسب : دون كيشوت فارس فارس الحزن الرزين هو بالفعل الونزكايزانو، ولوسيان دي ريمبر ـ «الارستقراطي» الصغير ـ الذي خلقه لوسيان شاردون .

وعلى الرغم من ان دون كيشوت يموت خالعا ،نعليه ولوسيان يشنق نفسه في السجن ـ الا ان هذا لا يجعلنا نقول بان الرومانس كلها تنتهي نهاية سعيدة ، بينما كل الروايات تنتهي نهاية حزينة ، وان الرومانس تقترب من الملهاة . ان بطل الرومانس قد يحقق قدره البطولة في الموت فقط ولعل انتصار لايستود في نهاية اسطورة تريستان اشهر مثال لذلك . وبطل الرواية، على الجانب الاخر ـ مثل اليزابيث بينيت وتوم جونز ويوجين راستناك ويبير بيزخوف ـ يعيش في سعادة الى الابد ، ولكن كل هؤلاء الابطال ينجحون فقط ، لانهم قد سمحوا لاوهامهم وكبريائهم بأن تسقطا . مثل هذا السقوط في الرواية ، سقوط سعيد طالما انه يقدم تكملة لعملية المعرفة التي تتعامل معها الرواية، معرفة حقائق العالم المادي والانساني في المجتمع .

وبمعنى آخر فان بيدونجز رومان (Bidungs roman)

ليست مجرد تقسيم خاص : فان فكرة الرواية هي بالضرورة في التشكيل (Formation) وفي المعرفة education . وشروط المعرفة هي بنفسها هامة ، طالما ان عملية الوصف في الرواية مشابهة لما يوجد في شكلين قصصين آخرين ، فذلك ربما يساعد في وضع الحدود الفاصلة التي بينها توظف الحساسية الروائية .

ففي ناحية تقف الرومانس بحكاياتها عن المخاطرة المنتصرة وببطلها الخارق ، وفي الناحية المقابلة تقف مثل تلك المضامين الفلسفية كما في كانديد ومغامرات جيلفر، التي ترتكز على بطل ساذج وعادي الى حد كبير ، والتي تعالج الفشل الذي يعانيه المرء في محاولته تطبيق نظم على حقائق الحياة غير المنظمة . وربما كانت الرواية كما يقترح الناقد الفرنسي جوستاف كان ـ اقرب الى الحكاية الفلسفية من الرومانس ، وهي تقدم عملية مشابهة للاحباط . وبينما الحكايات الفلسفية تنقل مثل هذا الاحباط في مصطلحات ايديولوجية ، فان الرواية تعالجها من خلال التجربة ومن خلال الحقيقة الجزئية . والرواية والحكاية الفلسفية كلاهما ترفض «روح الخيال» التي ترى العالم من خلال ضباب من التفسير الخيالي والذاتي المشوب بعاطفية والمحول في النهاية الى شعر خرافة واسطورة .

وقد وضع اورتاجاسيت الموضوع بنجاح في كتابه الاول المترجم حديثا بعنوان « تأملات حول كيشوت » ، فذكران « الاسطورة دائما هي نقطة البداية لكل شعر ، بما في ذلك الواقعي ، ماعدا ذلك الاخير الذي نربطه بالاسطورةفي انحدارها وسقوطها، هذاالسقوط الشعري هـو مضمون الأدب الواقعي » . وتعني كلمة اسطورة myth في هذا النص ـ باديء ذي بدء ـ التحول التام وربما ارتقاء الحقيقة من خلال ابداع خيالي ، . هذا التحول في الرواية (كما يرى جميع النقاد ـ على ما اعتقد) هو عملية « خلق اسطوري » ومعادل شكلي او نوعي للفشل التجريبي لبطل الرواية. ولو عرفنا الأسطورة بمعنى اضيق ينطبق على الملحمة Epic ، فانه سيصبح من الممكن اعتبار الرواية ملحمة العالم الحديث ، اوهي (الرواية) بتعبير فيلدنج « ملحمة هزلية منثورة » .

وتؤكد الصفحات البطولية الساخرة في توم جونس هذه الناحيـة ، كما تفعل نظريات ثاكري في مثل تلك الحالات المعزولة عن الرواية الملحمية ، واشارة رمي دي جورمونت الى المعرفة العاطفية كما في الأودسة الفرنسية ويولسيس ، حيث ينتهيان بالطبيعة الى خط لاستمرار هذه العملية (عملية المعرفة العاطفية)في القرن العشرين. ورغم ذلك فأن التاريخ الأدبي يذكران الرواية قداستمدت اصلها المباشر بشكل مؤكد من رومانس العصور الوسطى وعصر النهضة اكثر مما استمدتها من الملحمة . اما الملحمة الساخرة ـ المكتوبة غالبا بالشعر اكثر من النثر ـ فقد اختفت مع الكلاسيكية الجديدة ، واما الرومانس الساخر الفكاهي او البرجوازي فهو خطوة خطيرة في تاريخ تطور الرواية ، وتقليد لنموذج سيرفانتس (دون كيشوت) .

الرواية عند ئذ سواء من حيث الشكل او النوع هي ارتداد عن الرومانس Anti-romance والتسمية تحدد في المصطلح ، بعد كل هذا مبالغة سوريل برجر التي تبدأ ادبيا عندما ينتهي دون كيشوت مع العودة الى اللامعقول في الرومانس الرعوية . ورغم ان مفهوم « خلق أسطورة » تعبير مفيد الا انه مضلل الى حدما ،:

انه تقسيم نقدي بينما مفاهيم الرواية تجريبية . في مثل هذه التسميات ماكشف عنه كوهم ـ **كمجرد اسقاط** خيالي ، ذلك ان الاسطورة بالمعنى القاصر للكلمة ليست نوعا مختلفا تماما عن الرومانس وجوا ادبيا مغايرا عن الواقعي (التي تضطرنا الى اطلاق كلمة « رومانسية » بمعنى الخيالية romantic والعاطفية romantique وتدل على المعنيين كليهما) . انها الى حد ما حالة العقل التي تثير وتشكل هذا النوع الادبي وذلك الجو النفسي ، والتي قد نسميها « الحساسية الرومانسية » (وبهذا نتجنب ازدواج الصفة) .

وفي اصل الحساسية الرومانسية امر خصب او حادالخصوبة ضمن شروط الرواية في عملية خلق الاسطورة والاحباط . ايما ودوهاوس عند جين اوستن اخذت من الرومانسية كل الافكار المتعلقة بالحب والزواج ، وان معرفتها تشمل ادراك ان حقيقة عالمها لاتتطابق مع معناها واحلامها ، لذلك تسمى ايما نفسها « خيالية » imaginist وتعاني شخصية ايما بوفاري عند فلوبير في شكل اكثر حرجا من نفس حالة الفوضى التي سماها جولز دي جولتير « البوفارية » وتعني انفصال عن الحقيقةبدرجة كبيرة حتى تجعل مدام بوفاري غير قادرة على قبول حالة عجزها ومواءمة نفسها مع الضواحي الريفية الكئيبةالتي تعيش فيها .

وببساطة تتحول الحساسية الرومانسية في أقصى حدودها الى الجنون والجموح الخيالي ـ وهي روح دون كيشوت التي تملأ العالم بالاشباح والمقاصل وتحوله الى مسرح للمخاطرة، حيث يرى دون كيشوت جيشا برايات في كل قطيع غنم ، وليس عجيبا اذن ان نجد أن معرفة فابرس دبلدونجو عند ستندال بعد الهزيمة في معركة واترلو ـ نجد ان معرفته مدمرة للحقيقة ، حيث ينظر الى الجيش الفرنسي المتراجع والمكلل بالعار كقطيع من الغنم فقط . ولكن ستندال بعيد عن أن ينتهي من بطله الصغير: ان رد فعل فابرس انتقاد غير ناضج وحكم غير معتدل مثل الوهم ، وخطير الى حد بعيد مثل رومانسية دون كيشوت المغالية .

ان الحساسية التي تخلق الروايات ـ والتي ارى ان فولستاف قد أدركها من آلام شيرزبوري ـ توجه الأسئلة بدلا من صنع احكام متعارضة . وفي رواية سرفانتس ـ في مشهد ربما كان أكثر المشاهد رمزية ـ يصرح دون كيشوت بصوت عال ان مجموعة من طواحين الهواء أشباح . والاجابة المناسبة لمثل هذه الاحكام ليست التأكيد المضاد بان الاشباح مجرد طواحين هواء . ان السؤال الذي طرحه التابع المكره سانكوبانزا: «أي اشباح؟» بهذا السؤال الحاسم يوضح سانكو البرىء الفرق بين الرواية والرومانس .

وفي مقابل دون كيشوت وسانكوبانزا جسد سرفانتس ـ في اطار انساني ـ السمات الادبية والفنية بين عمله وكتب الرومانس التي سخر منها . ويعكس دون كيشوت في تجسيده للحساسية الرومانسية (التي قد تكون جنونا) ـ يعكس خلق اسطورة تجعل العالم أكثر شاعرية ومخاطرة، ان سلوكه الساذج وحب استطلاعه مقترنان بالبراءة والجهل .

وفي الناحية الاخرى يتحدث سانكو (تابع دون كيشوت) بصوت الشهوة عامة ، ويسترجع سيده الشارد الى الحقيقة . (بينما هو الساذج يمكن ان يقدم كثيرا من التصرفات التي هي في مرتبة تالية عند دون كيشوت لذلك تصبح طبيعته ودوره مشكلين بشكل متزايد .) وهو يذكر ايضا بشخصية الشرير الساذج المألوفة في الرومانس المعروف ، وهو شخص غير محبوب وفاضح وغريزي ، يقدم على هذا النحو بكل هذه الاوصاف ، او يبعد عن العالم الرومانس المثالي .

أن وظيفة هذا النموذج في قصص الحب الرمزية ـ كما يرى لويس C. S. Lewis تستخدم «رشوة للسكوت» لتعطي قاريء الرومانس شيئا يضحكه ويمنعه من محاولة التساؤل ، وربما لجعل الرؤية الرومانسية نفسها ساخرة. ولكن بينما كانت بساطة الرومانس غالبا ليست أكثر من شخصية ساذجة أوقاصرة، فان سانكوبانزا يقرن حكايته بمركز المرحلة وصوته يبدو كما لو كان بديلا عن الفارس القديم . ان نداءه خشن وحضوره يستدعي فشل مغامرات دون كيشوت الى مستوى كبير من السخرية غير الناضجة، ورد فعل بيرون ـ حيث سخر من سرفانتس ومن الفروسية الاسبانية ، أن لم يكن غير دقيق تاريخيا فأنه يمكن تبريره. سؤال سانكو « أي اشباح ؟ » ليس مثالا هزليا لكنه حكم بالنفي على شكاوى وارتباكات دون كيشوت المغالية بالتأكيد . ان سانكو في مشهد طواحين الهواء لايكشف حقيقة الموقف بطريقة مباشرة فجة منذ اول لحظة ـ انه اكثر براعة من بايرون نفسه في رواية (دون جوان) اذان تفاديه للرومانس اكثر رسوخا. ان التابع القروي يناقش الغرض الرومانسي ، وهو عباره سيده العالية الصوت. وبلا وعي منه فأن سانكو يؤدي دور « الايرون » (airon) المخيب لآمال نفسه) ، في مقابل دون كيشوت « الالزون » (alazon) (الخادع نفسه): ان سرفانتس قد أعاد خلق التناقض الكوميدي الاساسي الذي بداه فرانسيس كورنفورد وقتله بحثا نور ثروب فراي ، وهو التناقض بين باحث عن نور ثروب فراي ، وهو التناقض بين باحث عن الحقيقة بالغ التواضع ـ وبين دعى مغرور .

ان « الايرون » على اي حال يدافع عن قضيته دفاعا واعيا . وبينما يصاح سانكو كايرون حقيقي حين يتقلد الحكم كمحافظ لجزيرة براتريا ، فان سخريته في مشهد طواحين الهواء لاشعورية تماما . أما سيرفانتس من الناحية الاخرى فيسخر بطريقة واعية : انه هو الذي يضع السؤال المضيء على لسان سانكو في النهاية ، فسخرية

سرفانتس التي تلون جو دون كيشوت كلها ، اكثر امثلة السخرية قوة واصالة ، والتي يناقشـــها ارسطو في « محاورة الاخلاق » وعلى غرار « الايرون » عند ارسطو يقلد سرفانتس الجهل بالمعرفة : فهو يصل الى الحقيقة بطريق غير مباشر بدلا من الكشف الدرامي ، وعلى ذلك فروايته والنوع الذي ارساه هما الطريق الى الواقعية ، كما اشار الى ذلك هاري ليفن . وهو يبدأ بالهزل والتقليد الساخر وذلك بتفنيد الوهم من خلال مواجهة الواقع باشكاله الجادة والهازلة . ولكن حين ندع الكتاب الاول من دون كيشوت ونذهب الى الكتاب الثاني ، اي ندع التقليد العبثي لرومانسية الفروسية ونذهب الى المغامرات الغامضة في كهف مونتسينو على الحصان السحـــري كلافيلنو ، فأننا نترك الهزل ونذهب الى السخرية .

ولعلنا نلاحظ نفس خط التقدم هذا في النثر القصصي للقرن السابع عشر في فرنسا ، اذ ينتقل من هزل سورل وسكارون الى معالجة مدام دي لافيت الساخرة للموقف الرومانسي في رواية « أمير العبيد » ، كما ان السياق الذي سارت فيه اعمال جين اوستن من «الحب والصداقة» ومرورا « بدير نورث انجر » الى « مانسفيلد بارك » و « ايما » — تمثل نفس هذا التطور . ولعل هذا التطور شيء تلقائي كما يؤكد ذلك دافيد وشيستر في كتابه فن الهجاء The Art of Satire ، فالشكلان يمثلان نقطتين على خط واحد ، فالسخرية (irony) تتضمن تقابلا اكثر براعة بين المظهر والجوهر ، وهي شكل من اشكال التناقض اكثر غموضا من الهزل . ومن اجل ذلك كانت السخرية لأغراض الرواية كنوع ادبي ، حيث تعالج الرواية اكتشاف الذات والتحرر من الوهم disenchantment والسخرية — كما يذكر فلاد يميرجان كليفتش في كتابه « السخرية » هي (التي تمكننا من عدم الوقوع في الوهم لسبب بسيط وهو انها تحارب الوهم) . ان المتعة التي نحس بها حين نرى « الزون » يفيق مـــن اوهامه او من احلامه هي متعة السخرية : بل ان ابسط انواع السخرية اللفظية تعتمد على التناقـــض بين المظهر والحقيقة .

ويبدو ان الرواية اذن شكل قصصي ساخر بالدرجة الاولى تأتي في مركز وسط الرومانس غير الساخرة والحكاية الفلسفية ، التي هي ساخرة ، ولكن بطريقة مختلفة عما في الرواية غالبا في كثير من الأحيان . والرواية تتفق مـــع الرومانس في التأكيد على المواقف الانسانية (Human Situations) اكثر من الافكار : فالاثنان كلاهما يعالجان الواقع التجريبي Experimental reality اكثر من القضايا النظرية . كما تتفق الرواية مع الحكاية الفلسفية في عدم الثقة في الحساسية الرومانسيـــــة والاتجاهات المغرقة في العاطفة والاسطورية التي قصص الرومانس طابعها الساخر والوهمي .

وعلى غرار الحكاية الفلسفية فان للرواية غرضـــا تعليميا محددا : فقد كانت السخرية احدى الحيل عند المتكلم الفيلسوف ، وهي حيلة كان المتكلم يميز بها سامعيه ، ما بين ذكي متقد الذهن وساذج بالـــغ السذاجة ، ان بين مجموع السامعين هناك صفوة ذكية تستجيب لسخرية المتكلم ، وهي التي تستطيع ان تفهم ان بروتاس يمكن ان يكون اي شيء الا انسانا شريفا ، وهي التي تستطيع ان تدرك القيم الاخلاقية الكامنـــة وراء الظاهر .

وبمعنى آخر ، ربما كانت الرواية شكلا اقـــل « شعبية « مما تفترض في الغالب ، وهي اقل شعبية بالتأكيد من حكايات الرومانس وحكايات البلاط والحكايات البرجوازية bourgeois والحكايات التاريخية . لقد بقي ظل الرومانس (ومايزال) حتى بعد ميلاد الرواية وانتصارها النهائي . ببساطة فان ذلك قد حدث بمواءمة اساليب الرومانس وموضوعها لخيال نظام اجتماعـــي مختلف . ولقد بقي بعد رومانس البلاط الذي بـــدأ في مناقشة المبادىء الاخلاقية الدنيوية للعصور الوسطى المتأخرة ، وانتهى في حكايات جريل المختلفة .

ويعبر الرومانس عن اتجاه ازلي eternal tendency للعقل الانساني في تفكيره بعيدا عن اثر التغير التاريخي . ففي مجتمع « الانذال » villains — مثل فولستاف وسانكو بانزا — فان بطلة الرومانس تكون خادمة ، والبطل صبيا يتيما يبيع الجرائد ، باميلا وهوراشيو الجر وما يوقظانه فينا من احاسيس تتحول الى تقاليد لودين، ويفين . ان وظيفة الرومانس لم تتغير ، وكذلك حدثه رغم ان مظاهر المكان والمؤامرة قد تغيرت الى حد كبير . ان الرومانس ادب هروبي escapist بالدرجة الاولى ، وهو يخاطب عواطف القاريء وخياله ، ويدعوه ليضرب في عالم مسحور من المغامرة المنتصرة — وربما كان النصر هو قتل وحش او كشف القناع عن شريف فاسد الخلق . ولكن الرواية تعيد القارىء الى ارض الواقع بمناقشتها لأساس الرومانس ، وكلما كانت العملية اكثر تعقيدا او براعة ، او تخييباً للامال ، (كما هي عند ستندال وجمس وفلوبير) اصبحت الرواية اقل « شعبية » وقل عـــدد الجمهور الذي يستمتع بسخرية الروائي .

ولعل ذلك نتيجة لطبيعة السخرية الروائية، وهي مسألة اتجاه عام وتوجيه اخلاقي اكثر منها مسألة اسلوب ، فالسخرية في الحكاية الفلسفية — كما في كانديد عند فولتير مثلا — هي سخرية لفظية . ويندر الا نجد قارئا يستجيب للمقابلة اللفظية والمبالغة والترادف التي تميز هذا الاسلوب ، وهذه السخرية تندرج تحت العبارات والترادف البلاغية . ولكن سخرية الرواية هـــي صورة فكرية بمعناها الواسع . والفرق بينهما قـــديم قـــدم « معهد البلاغة » ونموذج كونتيلبان للسخرية المطلقة هو حياة ســـقراط واسلوبه وطريقة سقراط في التســاؤل الساذج التي يستخدمها سانكوبانزا حين يواجه الهواء ،

هي الطريقة لتي تقوم عليها السخرية والواقعية في الرواية .

على اي حال يجب ان نجد فارقا آخر ، ومثال فولستاف مفيد هنا ايضا ، وفولستاف في شيزبوري يؤدي دور « الايرون » حين يناقش تلك المجردات الوهمية كالشرف ، ولكن فولستاف شخصية « ألزون » الذي هو دعي ووريث تقاليد عريقة ترجع الى الادب اللاتيني منذ كانت هناك شخصية الهجاس وبالمثل — من حيث علاقة الرواية بالرومانس — فان الروايات جميعا ساخرة، لانها تكرر مناقشة سانكوبانزا للغرض الرومانسي ، ولكن بعض الروايات اكثر سخرية من الاخرى .

وقد عالج جوستاف كان في مقال قصير كتبه عن السخرية عند ستندال والسخرية في الرواية الفرنسية عامة ، حيث يقول ان هناك تناقضا واضحا بين التصوير الساخر لمعركة ووترلو في معاهدة بيرم والتصوير المبالغ فيه لميدان المعركة في رواية زولا (La debacl) : فاثارة زولا المبالغة تشبه رومانسية هوجو المبهمة اكثر مما تشبه لغة ستندال الموضوعية التهوينية . والحل الذي قدمه « كان » هو انه فرق بين الرومانسية الساخرة والرومانسية الغنائية في المذهب الرومانسي أو المذهب الطبيعي ، والمصطلح الاول (الرومانسية الساخرة) يكاد يكون مفهوما ، ولكن المصطلح الثاني (الرومانسية الغنائية) يستدعي خاصية جديدة مجهولة لسوء الحظ .

ولعل مصطلحات اخرى تكون افضل وهي التي استخدمها هاري ليفن ليصف اسلوب ستندال الساخر واسلوب بلزاك الاكثر رومانسية ، وهي « انكماشي » deflationary و «تضخمي» inflationary ولعل الرومانسي يعتمد على فن التضخيم : فالعالم الرومانسي يجعل كل شاب بطلا ، وكل معارض غولا ، وكل فتاة قطعة فنية ابدعتها الطبيعة .

ولكن الروايات « انكماشية » بطريقة أو بأخرى : فبلزاك انكماشي اكثر من جورج صاند ، وفلوبير اكثر من بلزاك . ونفس التناسب في الرواية الانجليزية يتمثل في وولتر سكوت وديكنز وجيمس . وليست القضية قضية سباق زمني فحسب ، وان كانت القائمتان توحيان بأن تاريخ الرواية الحديثة هو تطور من التضخم الى الانكماش، ومن الناحية الاخرى فان الانتقال من الهزل الى السخرية الذي ظهر منذ دون كيشوت يمكن ان يكون ركنا آخر لنفس التطور .

وفي الفصول الاولى من دون كيشوت يدعو سانكوبانزا سيده الى الواقع ، ولكن في اثناء تجوالهما خلال اسبانيا فان خيال السيد يخصب خيال تابعه ، حتى اصبح سانكو مثله غارقا في الوهم حين كانا يمتطيان الحصان الخشبي كلافينو .أما سير فانتس من الناحية الاخرى فقد اصبح اقل ثرثرة ورغبة في ان يقول لنا الحقائق ، واكثر حرصا على دفع قارئيه للوصول الى الحقيقة بجهودهم . وطريقة سيرفانتس في الكتاب الثاني من دون كيشوت توحي بالطريقة التي غلبت في القرن التاسع عشر ، حين تصبح الرواية هي الاداة لنقل الواقعية الادبية . فالسخرية في روايته والروايات التالية لاتأتي من وجود زوج من « الايرون والالزون » مثل دون كيشوت وسانكو بانزا ، بل من اتجاه الروائي نحو شخصياته والعالم الروائي الذي يخلقه. فبينما تعكس نشأة الرواية نهضة الطبقة الوسطى وانتشار الاخلاقيات البرجوازية (كما اشار الى ذلك ايان وات) ، فان البرجوازي يلقي معالجة ساخرة في رواية القرن التاسع عشر ، ويذكرنا هوميز M. Homais بدون كيشوت وسانكوبانزا على السواء . ان اتجاه فلوبير هو الذي يعنينا وليس المركز الاجتماعي أو التكويني الفكري لهوميز .

أن « الالزون » الادبي يصنع دعايات لنفسه ، انه كاتب « غنائي » — بتعبير جوستاف كان — بغض النظر عن النوع الادبي الذي يكتبه .

فشخصياته وعالمه انعكاس لأحلام يقظته ، وتصوير خيالي للعالم الفوضوي الذي يحيط به . فالروائي « التضخمي » — مثل بلزاك أو زولا — يعالج واقعا مالوفا لنا جميعا ولكنه يصوره كأنما هو (الكاتب) في كابوس . فشخصية فيدوك الحقيقي (عند بلزاك) تصبح شخصية فيترون الشيطانية ، وكل شخصيات بلزاك — كما لاحظ بودلير — لها عبقرية وظيفتها ومركزها . وبينما ينقلنا كاتب الرومانس الى ارض خيالية بعيدة حيث يمكن ان تحقق كل احلامنا بالمجد فان بلزاك يبالغ في تأكيد واقعيته وان « كل شيء حقيقي » ويغلظ الأيمان على ذلك .

وكاتب الرواية « الانكماشي » — اي الاكثر سخرية يعلن عن مسئوليته ويعتذر عن القصة التي يرويها لنا والطريقة التي يقص بها . وفي خلدي الآن قصص سيرفانتس الاكثر تطورا التي يضع فيها مسئولية قصته على الراوي C. H. Benengli العربي ، سيد حامد بنجلي chronicler . وفي خلدي ايضا تواضع ستندال الزائف ، اذ يدعى الهلع من اخلاقيات شخصياته الايطالية العاطفية ودوافعها ، وفي خلدي ايضا راي اندريه جيد في شخصيات قصة « مزيفو النقود » ، وادعاؤه بأنه تتبع برنارد وأولفييه حيثما ارادا أن يقوداه . وحين يواصل الروائي هذه العملية فأنه يصل الى مانظنه عادة غاية الطريقة الواقعية ، وكما يفعل فلوبير — فانه يختفي كلية من روايته ، ويخفي كل حكم اخلاقي صريح، ويدع شخصياته تدافع عن نفسها . ولكن بينما هو يعي مسئوليته وشخصيته ، فان الروائي الساخر يظل حريصا غاية الحرص . ان بطل الرومانس يستطيع ان يفعل مايشاء في قصته بينما بطل الرواية دائما مكبوح الجماح .

ونحن اذ نقبل النظرية التي تقول بأن الرواية تحاول ان تكون شريحة من الحياة نفسها ، وانها تقدم رجالا « واقعيين » ونساء « واقعيات » في مواقف « واقعية » ،

فلعله من التناقض القول بأن الكلمات الاخيرة في رواية « وادي الغرور » ـ « تعالوا يااطفال لنغلق الصندوق ونرمي الدمى ، لأن اللعبة قد انتهت » ـ تجعل فقطماهو باطن في كل رواية ظاهرا . ان الروائي لاعب عرائس puppet show ـ والرواية عرض للعرائس ، كما ان النهاية الهشة لاتفاقية « معاهدة بيرم » ، والحل الكوميدي للمؤامرةفي «توم جونس» ليست سوى امثلةاكثر وضوحا لموقف مماثل .

ان ما ارمي اليه ـ ولست في حاجة الى ان أصرح به مباشرة ـ هو انوريث سقراط ليس سانكوبانز وانما سيرفانتس ، أي ان الروائي هو « الأيرون » بينما بطله (وهو الانسان «الخيالي» ممثل الحساسية الرومانسية في عالم واقعي) هو « الالزون » الذي يتعلم بعد كشف أوهامه ـ انه ليس بطلا على الاطلاق . وعلى غير مايتبع الروائي « التضخمي » الذي يهول من شأن شخصياته (ان لم يكن من شأن نفسه) ، فأن الروائي «الانكماشي» او الكاتب الساخر يبدو وكأنه يسمح لشخصياته بأن يهونوا من شأن انفسهم ، ولكنه في الواقع يهون من شأنهم ويعيدهم في صمت الى حجمهم الطبيعي .

واذا ناقشنا الموضوع على ضوء آخر، فان الروائي اله god كونه القصصي يقوم بملاحظة شخصياته من اعلى ، وهو يتحكم فيهم . وحين اخترع هاردي « رئيسا للخالدين » في رواية (Tess of the d'Uvervilles) فانه لم يغير طريقة السرد ولااتجاه الكاتب العام الذي نجده في رواية « عودة المواطن » ـ ولكنه وعي ام لم يع ، قد كشف لنا معنى هذا الاتجاه ، وهو حقيقة ان الالهة الشريرة بوستاسبافيى هي في الحقيقة توماس هاردي نفسه . وزولا ايضا كان في منحه لشخصيات الرجون والمكاورت ارثهم المخيف يصب اللعنة على اسرة من البشر اكثر من كونه عالما ، كان في ذلك مثل اله منتقم موضوعيا تجريبيا ؛ لايبالي شخصيا بما يبحث ـ كما كان يدعى .

واما فلوبير وجويس ، في مقارنتهما للروائي باله فوق عالمه الذي يخلقه ـ فانهما يعطياننا مثالينآخرين ولكن لاينبغي ان يبهرنا كيدهم على فوقية هذا الاله ، اكثر مما تبهرنا الدعاوي المماثلة التي ترتبط بالواقعية ككل . ولعل يد الروائي تكون اكثر خفية من يدالكاتب الذي يوزع توزيعا واضحا العدالة الشعرية poetic justice على شخصياته المختلفة . ان الروائيين مثلهم كمثل الاله في قول تولستوي : انهم يرون الحقيقة ولكنهم ينتظرون . ان « الالزون » يفند غرورهبادعاءاته وليس على « الايرون » الاان يدعه يغرق نفسه. وحجتنا هنا هي بسكال نفسه الذي يقول في معرض حديثه عن آباء الكنيسة ان السخرية تليق بالله وحده . وفي المقال الحادي عشر من « مقالات محلية » كتب بسكال يقول ان اول ما قاله الله لآدم بعد طرده هو وحواء من الجنة كان كلاما ساخرا : « انظروا لقد اصبح الانسان واحدا منا » . وربما فهم آدم كلام الله على انه اشارة لمعرفته بالخير والشر ، التي اكتسبها بطريقة غير مشروعة ، ولكن ثمرة هذه المعرفة كان السقوط الى الارض .

وهذا يعيدنا مرة اخرى الى الموضوع الاساسي للرواية وهو المفارقة الساخرة بين حالة السذاجة (وهي خليط معين من الجهل والعمى الاخلاقي) وحالة الخبرة . ان بطل الرواية هو آدم آخر طرد من جنة الطفولةوالخيال، وهيالجنةالتي تمثلوطن الرومانسي. ويلعب الروائي دور الاله الذي ربما لايكون شريرا او خيرا (مثل ارادة هاردي) ولكنه دائما ساخر .

وكون موقف آدم يثير ضحك الآلهة وأسي البشر يمكن ان يفسر لم كانت الرواية ، برغم مالها من اساس في الكوميديا والحيل الكوميدية ـ تكاد تكون ماساة tragedy ، فالسخرية رغم كل شيء تتراوح بين الكوميديا والتراجيديا ، انها كما قال تومبسون في كتابه عن السخرية : « انها التوازن المرتعش بين المضحكوالمبكي وسبب ذلك كما اوضح فرنسيس كورنفورد هو ان الخطأ المضحك لخداع النفس يعادل الغرور التراجيدي. ان فولستاف المهجاص وعطيل البالغ الثقة فينفسه، هما نسختان تراجيدتان وكوميديتان لشخصية واحدة ، هي الانسان الذي اعمته ادعاءاتهعن رؤية الوافع .وهكذا يمكن ان يكون دون كيشوت رسما كاريكاتوريا وعند الرومانسيين قديسا شهيدا للخيال .

ويذكر سيراوستن فيفرل عند مريديث ـ فياعتماده الساذج على فضائل النظام ـ بشخصيات مولييرالمهوسة، ولكن شخصية سيراوستن في نهاية رواية محنة ريتشارد فيفرل ـ هي شخصية انسان قد تسبب غرورهفيالجنون والموت والاكتئاب .

وربما كانت نظرية مريديث في الكوميديا نظرية في السخرية ، مشتملة على روح التراجيديا كأحدى رباتها، وبالمثل فان غموض رد فعلنا واضح تجاه شخصيات وكليم بوجرايت وفردريك مورو ، وأوليف شانسلر ـ فنحن نسأل هل هم حمقي مدعون أم أن مسأساتهم انعكاس للواقع الانساني بكل ما يمكن ان توحي به العبارة من معان مأساوية ؟ ـ ان هذا الغموض سببه الطبيعة الغامضة للطريقة الساخرة واسلوبها .

واذا كانت الرواية تبدو لنا أداة بالغة النجاح لخلق صورة واقعية للعالم فان ذلك مرجعه الى اننا نرى في السخرية الغامضة للرواية الانعكاس الدقيق « للوقائع » realities غير الاكيدة في الحياة الانسانية ـ ويعكس عنوان هاردي « السخريات الصغيرة للحياة » ما يمكن أن يكون عليه الاجتماع العام ، وهو ان الحياة ساخرة ، وان القصص الساخر هو وحده الذي يستطيع ان يعيد تقديم مافي الحياة من عقد اخلاقية . « الآن فاننا لانرى

الا من وراء زجاج معتم » ـ وليس امامنا الا الكشف عن الحقيقة بطريقة غاية في الموضوعية والسخرية .

ويستتبع ذلك حينئذ انه كلما اصبحت الرواية اكثر كوميدية او اكثر تراجيدية ، فانها تذهب الى ماوراء السخرية والواقعية ، واصلة الى منطقة جديدة من التعبير القصصي ، مفتوح على رؤى اكثر شمولا واكثر عمقا للعالم . ويبدو هذا متسقا مع تطور الرواية في نهاية القرن التاسع عشر (سواء في النثر ام في الشعر) ،
القرن التاسع عشر (سواء في النثر ام في الشعر) ،
خدمت هدفا معينا : لقد كانت رد فعل تجاه مبالغات الرومانسية والاغراق العاطفي بادعاءاته الوهمية « روح
الرومانسية والاغراق العاطفي بادعاءاته الوهمية بـ «روح

قد تغذت قلوبنا على أوهام
فغدت قاسيـة كالحجـارة

هذان البيتان لشاعر ييتس يمكن ان يكونا شعارا لرد الفعل لكتاب فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر مثل فلوبير وبودلير وليكونت دي ليل . بينما تشبه اقوال معينه لماثيو ارنولد ماقاله معاصروه الفرنسيون . وقد كان رد الفعل في انجلترا مبكرا عن ذلك ، ويرجع الى بايرون وبيكوك ، بل نجده الى حد ما عندجين اوستن ، ولكنه كان اقل حدة .

ولكن بعد ان استقر الاسلوب الساخر Ironic manner

وقدم ماقدمه من روايات واقعية عظيمة كان مستحيلا ان يختفي . (ولولا بقاء الرومانسية نفسها طوال القرن التاسع عشر ، فقد كان من العجيب ان نجد في فلوبير وتوين وتورجنيف دروسا واساليب يمكن ان نراها عند سرفانتس ومدام لافيت وفيلدنج) فحين انتقل فلوبير من القضية الفردية لايما بوفاري الى قضية الجيل عند فردريك مورو ، فانه كان يعكس مايمكن ان تنقله اليه الواقعية من آفاق . لذلك فان العقود الاخيرة من القرن التاسع عشر قد تميزت في الرواية ، فأما يتجه الروائي الى السيكلوجية البحتة ويبحث عـن كوامن السـخرية في الحساسية الفردية ، او ان يصبح « عالميا »

بشكل واضح ويرى الناس جميعا مدعين لايبصرون ، ويرى الحقيقة على انها من خصائص اله عظيم بكل شيء .

وتظل اساليب الرواية الواقعية واهتماماتها تظهر في روايات بداية القرن العشرين ومنتصفه ، تماما كما ظل الرومانس بعد ظهور الرواية : فرانسو مورياك ، س.ب. سنو ، هما الروائيان الوحيدان اللذان لايزالان يكتبان بطريقة القرن التاسع عشر . ولكن الاهتمام بوجهة النظر عند جيمس ومجرى تيار الشعور عند فرجينيا وولف ، والتحليل البارع للوعي واللاوعي عند جيد وبروست يعكس المتغيرات نحو طبيعة الواقع الذي لم يكن هناك بد من ان يؤثر في الرواية الحديثة . ونحن نربط بين هـذا التطور الجديد وبين اعمال برجسون وفرويد ، وربما نفيد من السير فريزر في معرفة معادل لمتغيرات اخرى في طبيعة الرواية ، ومع كتاب مثل زولا وهاردى فأن الرواية تتعرض لعملية يمكن تسميتها بعملية « اعادة خلـق الاسطورة » remythification وهي عملية لرؤية الحياة البشرية على انها اسطورة وخرافة legend

وذلك للمواءمة مع موضوعات وتأثيرات فنية كان الروائيون الاوائل يرونها خاصة بالشعر وحده . وكان نمـوذج الروائين الاول هو أن يبدأوا بالتقليد الساخر للرومانس، وينتهوا واقعيين ، فالنموذج الذي يصبح اكثر وضوحا بعد عام ١٩٠٠ هو قلب نمط سرفانتس قلبا غريبا : فيبدأ جويس ومان مثلا بالواقعية وينتهيان بالاسطورة الشعرية.

وكما كانت الواقعية تسخر من الرومانس استدار كتاب الرواية الجديدة ليسخروا من اساليب الروايات الواقعية نفسها . وعبارات بروست الساخرة عن اسلافه من الروائيين ، وتصويره الساخر للروائي الواقعي ـ الذي يجيب على سؤال بشأن بعده البارد عما يخلقـه بقوله « اني الاحظ » J'observe ـ كل ذلك مثال، كتقليد جويس الهزلي للواقعية التصويرية في فصل «أثاكا» في رواية « عوليس » .

ولست احاول هنا ان اوحي بأنه في بداية القرن العشرين اتمت الرواية دورة كاملة ، فذلك بعيد عـن الحقيقة . ان الموضوع الساخر للرواية (وهو يتطابق مع متغيرات معينة في النظام الاجتماعي والعلم والفلسفة) قد ترك آثارا لا تمحى على طبيعة الرواية : فمارسيل عند بروست ينتقل من مرحلة الاسماء الى مرحلة الاشياء، وبولسيس عند جويس يقيم في مدينة حديثة ، كما ان استخدام جويس للاسطورة في حد ذاته استخدام ساخر .

ولكن اذا كنا سنعالج الاشكال المختلفة للرواية من وجهة خصائصها الاساسية ، فعلينا الاعتراف بان الواقعية الساخرة منذ سرفانتس الى نهاية القرن التاسع عشر ، قد اخلت السبيل لاساليب روائية اخرى في القرن العشرين .

ولعلنا نجد من المحتم ان نظل نستخدم مصطلح «رواية» Novel للفن القصصي في القرن العشرين ، مثلما كان على الفرنسيين ان يستخدموا كلمة «قصة» roman للتعبير عن الرومانس والرواية كليهما ، ولكن علينا ان نعترف ان ما نتوقعه ربما كان خاطئا ، ولا يقل خطئا عن الحال عندما ننتقل من الرواية الانجليزية والفرنسية الى الرواية في بلاد اخرى في القرن التاسع عشر نفسه .

فقد كانت الرواية في وقت من الاوقات هي الشكل الغالب على كل الالوان القصصي في انجلترا وفرنسا ، ولكن لم يكن الحال كذلك في امريكا وروسيا مثلا .

ان «الرواية الامريكية» عبارة نستخدمها دون تمييز تقريبا ، اذا كنا سوف نتبع ريتشاردشس ، ونميز بين الرواية الامريكية والرومانس الامريكي (فالرومانس كان شكلا اكثر خصوبة وادق تعبيرا عن الخيال الامريكي) ، فربما نكتشف اننا قد وضحنا خطا نقديا مفجعا ، وهو خلط هاوثورن في تقديمه لرواية « بيت السبع جمالونات » .

وبينما كان يوجد تقليد حقيقي للرواية الساخرة في روسيا (وهو تقليد يمثله جو جول وجونكروف وسالتيكوف وتورجنيف وتشيكوف ، فان الاعمال العظيمة لديستوفكي وتولستوي تنتمي الى الادب الذي يسميه فورستر « فن القصص التنبؤي »

ـ ولعلها كانت روايات ، ولكنها ليست روايات تنتمي الى نوع دون كيشوت بالمعنى الحقيقي . وكما يقول فورستر فأن المرء يحتاج الى نوع مختلف من الادوات ليفحص مثل هذا القصص ، وكذلك الحال في كثير من الروايات الانجليزية والفرنسية في قرننا الحالي . ونظرية برونتيير في نشأة الانواع خاطئة ، اذانها خلطت بين النشأة والتطور ، ولكن الانواع تتغير ، وكما نمت الرواية من الرومانس خلال الاتجاه والاسلوب الساخرين ، وهو ما نسميه بالواقعية ـ وكما ان رؤيتنا للواقع قد تغيرت ، وكما رسخت قدم الفن القصصي الساخر الذي صور المفارقة بين المظهر والحقيقة فان الرواية قد اصبحت شيئا جديدا .

المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم :

المدرسة الواقعية

جيمس روز ايفانز

ترجمة : فاروق عبد القادر

نبعت الحركة ، نحو مزيد من الصدق على المسرح ، «رفع المراة ـ كما هي ـ في مواجهة الطبيعة» من اوربا لا من روسيا ، ولقيت اول تعريف واضح لها على يدي فيكتور هيجو . ففي ١٨٢٧ نشر هيجو ـ الذي كان في الخامسة والعشرين بيانه المشهور واعلن فيه ان الحياة في كل تنوعها ـ يجب ان تكون النموذج الوحيد للمسرح ، وعلى المسرح ان يكون حرا في تقديم اي موضوع وبأي شكل او اسلوب قال هيجو :

«فلنحطم تلك النظريات والنظم الشعرية ، ولنطح بتلك الواجهات الجصية العتيقة التي تخفي حقيقة الفن. لا قواعد هناك ولا نماذج ، او بالاحرى لا قواعد سوى القواعد العامة للطبيعة التي تسمو فوق كل مجالات الفن والقواعد الخاصة النابعة عن الشروط الملائمة لموضوع كل عمل فني»

رفض هيجو التقسيم الى كوميديا وتراجيديا من حيث هو تقسيم غير طبيعي كما رفض الوحدات التقليدية الثلاث للزما ن والمكان والحدث ، ورغم ان الكتاب المسرحيين الالمان ـ اصحاب مدرسة Sturm und Drang قد ناضلوا من اجل حرية اوسع للتجريب قبل خمسين عاما ، الا ان تقديم هيجو لمسرحيته «كروموبل» اصبح اهم بيان اعلنته الواقعية الجديدة . واثارت مسرحيته التالية «هرناني» ـ التي قدمها تيتر فرانسيز في ٨٣٠ ـ صخبا طويلا ، وسرعان ما تبعها اعمال زولا وابسن وستريندبرج ومسرحية كتبها الاخوان جونكور اللذان كانا مناصرين متحمسين . . وكلما اوغل القرن التاسع عشر في اتجاهه نحو التصنيع واصبحت نظرته اكثر مادية وعلمية ، اكتسبت الحركة نحو الواقعية في المسرح زخما اكبر ، ومع المسرحيات الجديدة ظهرت الدعوة لان يكون تجسيدها على المسرح في نفس واقعيتها، ورغم وجود وشيوع الاطر المسرحية الوهمية في مسرحيات البلاط الايطالي في عصر النهضة ، الا ان هذه الاطر لم تكن تستخدم ـ من الوجهة الطبيعية ـ جزءا من البيئة التي ينتمي اليها ابطال المسرحية . كانت مجرد خلفيات باهرة يتبختر امامها المثلون ويستعرضون انفسهم .

ولم تؤد الدرما الجديدة الى قيام نظرة جديدة للديكور فقط . بل ادت ايضا الى خلق المخرج ـ المنتج الذي اصبحت مهمته خلق وحدة شاملة في التصميم والاسلوب للعرض كله . ومن اهم الفرق المسرحية الاولى التي اكدت اهمية المخرج جماعة مييننجن ، التي اسسها

جورج الثاني دوق ساكس مييننجن في ١٨٧٤ . وكان بصمم ويخرج كل عروضها بمساعدة الممثل كرونيك . ومن الابتكارات التي اشتهرت بها هذه الفرقة تحقيق الدقة التاريخية للثياب والاطار المادي ، المستمد من تجارب سابقة في المسرح الانجليزي قام بها كيمبل وماكريدي ومدام فسترس وشارلس كيني . وقد كان هذا الاخير يستعين بعلماء الآثار والدارسين كي يعينوه على خلق اطر مادية صحيحة تاريخيا و «اصيلة» ومحتمل ايضا ان الدوق ، الذي كان قريبا للملكة فيكتوريا ودائم التردد على لندن ، قد شهد عرض مسرحية توم روبرتسون «الجماعة» باطارها الطبيعي الى ابعد الحدود .

لكن الدوق ــ على اي حال ــ كان اول من وضع ممثليه في بيئة الديكور ، وحطم ــ بالتالي ــ تلك الشكلية في التجميع التي كانت مميزة لهذه ، الفترة ، خاصة على المسرح الفرنسي ، كذلك استخدم الدرجات والمصاطب كي يجعل الحدث يتحرك على اكثر من مستوى واحد ، واكد ضرورة ان تكون جميع الحركات والايماءات داخل الفترة التي يحددها اطار المسرحية . ونجح ــ قبل كل هذا ــ في ان يعطي مشاهد الجماعات عند ، تلك الخصائص التفصيلية التي لفتت اهتمام مخرجين اخرين من ارجاء العالم مثل ستانسلافسكي في روسيا وانطوان في فرنسا .

واكد لورد مييننجن ــ كما لم يفعل احد من قبل ــ على اهمية الرؤية المنظرية للعرض في كليته ، مما يخلق وحدة الاسلوب والتفسير ، وكما ان الاوركسترا ، بحاجة الى قائد ، كذلك تتضح حاجة الفرقة المسرحية للمخرج . وكان الدوق اول من ادخل فترة التدريبات الطويلة قبل العرض وجعل ممثليه يتعاملون مع الثياب والعناصر ، وكافة تفاصيل الاطار المادي منذ البداية . كتب يقول : « من المفيد دائما بالنسبة للممثل ان يلمس قطع الاثاث او العناصر على نحو طبيعي ، فان هذا سيقوى انطباعه بالواقعية » .

اما انطوان ــ الذي انشأ المسرح الحر في باريس سنة ١٨٨٧ ــ فقد عمل على تطوير هذه الفكرة ، كتب انطوان : «يجب الا تخش وفرة هذه الاشياء الصغيرة وتنوع العناصر المسرحية ، فتلك الاشياء الصغيرة التي لا يمكن تقديرها هي التي تخلق الاحساس بالالفة ، وتضفي طابع الاصالة على البيئة التي يعمل المخرج لاعادة خلقها . . . بين هذه الموضوعات الكثيرة . . . فأن اداء الممثل يصبح اكثر انسانية وامتلاء بالحياة في الحركة والاتجاه» .

وكان انطوان يرى ان المشهد يجب ان يصمم في الذهن بجدرانه الاربعة «دون اهتمام بهذا الجدار الرابع الذي سينزاح فيما بعد كي يتيح للمشاهد النظر الى ما حدث . . «كان من الضروري اولا خلق البيئة ، فهذه هي التي ستحتم حركات و «عمل» الممثلين داخل ظروف محددة وبيئة طبيعية معينة في المسرحية .

وكما فعل انطوان في تحمسه للواقعية حين علق شرائح حقيقية من اللحم في مشهد يدور بدكان جزار ، فعل بيلاسكو في امريكا حين نقل أبنيه كاملة من اماكنها وجعلها على المسرح ، كذلك تملكت مسرح الفن بموسكو في بداية الامر الرغبة في تحقيق الدقة في التفاصيل التاريخية واواقعية الخارجية لكن هذا التطرف لم يكن غير مرحلة طبيعية في عملية التجريب ، وتدريجيا بدأ ستانسلافسكي يبتعد عن تأكيده الاول على ضرورة الواقعية الخارجية او الفوتوغرافية ، بدأ البحث عن واقعية داخلية . بدأ يوقن بان على الممثل ان ينتقي تلك الجوانب من الواقعية التي تعينه على خلق انطباع بالواقع. كذلك ورغم ان زولا كان يريد للدراما ان«تنظم»وان تمثل لمسة من الحياة لا لبس فيها ــ فان كتابا امثال ابسن وشووتشيكوف وستروندبرج كانوا واعين بالحاجة الى انتقاء المادة وتنظيمها .

وليس في الآثار المكتوبة ما ينبىء بما حدث بعد ذلك لفرقة مييننجن وفي اعتقادنا ان نجاح الفرقة نفسه كان يحمل بذور انهيارها .. فقد كانت فرقة مكونة لحساب الاوتوقراطية ، ولم يكن الدوق ولا كرونيك مهتمين بما يمكن ان يقدمه الممثل الفرد ، وحين راى ستانسلافسكي نفسه ما استطاعت الفرقة تحقيقه تحول الى مخرج مطلق السلطات ، وحين كان يتعامل مع ممثلين من الهواة او من الدرجة الثانية او ذوي الخبرات المحدودة كان يحس بالحاجة لان يفرض المخرج صورة العرض كله . وتلك التفاصيل الجديدة والمدهشة في اخراجه «لطائر البحر» انما رآها وكتبها وحده في يوم عطلة ثم املاها على الفرقة ، وفي الايام الاولى لمسرح الفن ، ولكي يحقق ستانسلافسكي اسلوبا جديدا كان مضطرا لفرض ارائه ، وتدريجيا ، ومع الحاجة لتدريب ممثلين جدد ، بدات طريقته في الظهور . وهكذا : نجحت فرقة مييننجن في خلق مستوى من الامتياز الخارجي للعرض ، ابهار بالتفاصيل ، لكنها لم تستطع ان تستمر في الاكتشاف والتطور ، ونجح مسرح الفن في ان يتطور بالتطور الفني لمخرجه .

ورغم ان مسرح الفن استطاع ــ في البداية ــ ان يبلغ بالاسلوب الطبيعي حد الاكتمال ، وان يشتهر بعروضه الواقعية لاعمال تشيكوف ، الا انه كان يجرب اشكالا اخرى للمسرح . وفي تقديمه لكتاب «سونيا مور» عن ستانسلافسكي يذكر جوزيا لوجان دهشته من تفسير ستانسلافسكي لمسرحية بومارشيه ... «زواج فيجارو».

« . . . لقد قدمت المسرحية بروح فكاهية لاذعة وقوية لا نعرفها عن ستانسلافسكي . ولم تقدم كوميديا عريضة بمثل هذا الاخراج والاداء ، فهؤلاء الممثلون

الممتازون بثيابهم الزاهية المتطايرة . كانوا يركضون ويصمتون ، ويخطرون ويعانقون بعضهم ويغمى عليهم ويتلعثمون في فوض واضطراب ويؤدون كل تلك الحركات الدقيقة للفارس الفرنسي في لون من الجنون المنضبط ــ لو صح التعبير ...»

وثمة ذكرى اخرى بارزة لزيارة لوجان لموسكو هي مسرحية تولستوي «البعث» التي اخرجها نميروفتش دانشنكو ، لقد استغل المخرج امكانية خشبة المسرح الدوارة افضل استغلال ، وكان معظم تأثير هذا العمل تأثيرا بصريا ، ويضيف اندريه فيصف هـذا العرض في كتابه « المسرح في الاتحاد السوفيتي ــ ١٤٩٣ » بانــه «اكثر العروض ثورية في الريبرتوار» ، فقد اضيفت الى العرض شخصية جديدة هي شخصية تولستوي ، ليملا الثغرات ، وينطق خواطر الشخصيات ، ويعلق عليها ، ويضيف نقطة موازية للحدث ، وفي هذا العرض ايضا حطم مسرح الفن التصور التقليدي لخشبة المسرح من حيث هي اطار لصورة ، فمثل تولستوي ، كان كاتشالوف يلعب في مكان الاوركسترا ، تحت قوس البرواز المسرحي، الى جانب الخشبة ، في اماكن المشاهدين . والى جانب الشخصيات التي كان يشرح ــ خواطرها ، ظل مشهدا كاملا يتكلم وحده في خيمة وظل الممثلون على الخشبة لا يقولون شيئا .

ولسوء الحظ ، فان نجاح مسرح الفن في تقديم عروضه الواقعية ظل لصيقا بشهرته سنوات طويلة . كتب ستانسلافسكي : «كان ثمة راي شائع في ذلــك الوقت ، رأي بلغ من شيوعه انه لا يمكن الاستهانة به . يرى ان مسرحنا مسرح واقعي فقط ... ثم هناك ايضا: من كان معنيا ومهتما حقيقة بالبحث عن التجريد وتقديمه؟ ان الفكرة اذا غرست في اذهان الجماهير على هذا النحو صعب اقتلاعها .»

لهـذا فمن المـهم ان نشـير الى بعض تجـارب ستانسلافسكي الاسلوبية في عرض مبكر لمسرحية هوبتمان الجرس الغارق «حطم تسانسلافسكي سطح الخشبة كنوع من التحدي لقدرات ممثليه : كنت اقول .. دعهم يزحفون او يجلسون على الاحجار ، دعهم يتمسكون بالجرف او يتسلقون الاشجار ، دعهم يقعون في المصيدة وتسلقون الاشجار من جديد .. سيكونون مرغمين ــ وسأكون انا كذلك ــ على الاعتياد على ميزانسين[1] جديد ، على الاداء بطريقة جديدة على خشبة المسرح».

وفي مســرحية كنوت هامســون «دراما الحياة» استخدم ستانسلافسكي تأثيرا خلقه خيال الظل . فقد جعل سقوف خيام السيرك مصنوعة من كتان مبلل بالزيت واستخدم اضاءة خلفية حددت معالم ظلال الحشود ، ووضعت الخيام على منصات ترتفع الواحدة فوق الاخرى بحيث تمتلىء الخشبة كلها بظلال هؤلاء للناس : يقومون ويقعدون ، يروحون ويجيئون ، من والى كل مكان . وقد ادى نجاح هذا العرض ــ الذي كان يختلف كل الاختلاف عن الاخراج الواقعي لاعمال تشيكوف ــ الى ان تهتف العناصر التقدمية بين الجمهور : لتسقط الواقعية «..» يسقط مسرح الصراصير والبعوض ، في حين ان العناصر الاكثر محافظة راحت تغمغم : يا للانحطاط والانحلال .. عار على مسرح الفن» .

اما في مسرحية اندريتين «حياة الانسان» فقد غطيت الخشبة كلها بالمخمل الاسود حتى ان ايزادورا ، دنكان حين شهدتها صاحت: يا الهى. ياله من مرض.«وعليها قام اطار من الحبال ، يحدد معالم الابواب والنوافذ .. الخ ، وكانت كل قطع الاثاث والثياب سوداء محددة بهذه الحبال، يتغير لونها في كل فصــل .. من الابيض الى الوردي فالذهبي .. عن هذا العرض بالذات قيل ان المسرح قد اكتشف سبلا جديدة للفن . لكن هذه السبل كما اشار ستانسلافسكي ان ممثليه لم يتقدموا خطوة واحدة للامام .

لا تستطيع ان تتجاوز حدود المنظر ...» وقد ثبت ان هذا العــرض كان نقطة تحــول تاريخــية في حياة ستانسلافسكي : (شأنها شأن اي ثورة منظرية في المسرح ستانسلافسكي ان ممثليه لم يتقدوا خطوة واحدة للامام. من هذه اللحظة بدأ يحصر عمله واهتمامه تماما في دراسة تعليم القدرة على الابداع الداخلــي . وكلمـا ازداد ستانسلافسكي سخطا على وسائل العرض المسرحي اوغل اكثر فاكثر في العمل الابداعــي الداخلي للممثل .. وفي عرض لمسرحية « شهر في الريف » حاول ان يستغنــي تماما عن الميزانسين ، وطــب الى ممثليه ان يجلســوا متجاورين على مقعد طويل وينطقوا افكارهم الحميمة .. وكانت المفارقة فيما كتبه ستانسلافسكي : » تراجــع الجانب الخارجي من عروضنا الى الوراء اكثر فاكثر كان الامر في بقية مسارح موسكو وبتروجراد على العكــس / يتزايد الاهتمام بالمظهر الخارجي كنقيض المضمون الداخلي للمسرحية وشيء مستقل عنه .

(١) طريقة تحريك الممثلين على المسرح

رسائل توماس مان (1)

ترجمة : حسين عبدالزهرة مجيد

استطاع الروائي الالماني توماس مان (١٨٧٥ ـ ١٩٥٥) ابن احد تجار مدينة لوبك الكبار ، ان يطور اهتماماته الادبية في وقت مبكر حيث نشر عام ١٨٩٧ ، اولى اعماله الهامة ، وهو كتاب « بودنبركس » ـ (سقوط عائلة) ـ في حوالي ثمانمائة صفحة مصورا فيه انهيار عائلة غنية محترمة من لوبيك تذهب ثروتها ضحية لبداية عصر الاحتكارات والتنافس الحاد ، معالجا فيه التجربة الرئيسية في طفولته وشبابه الا وهي زوال ثروة الاب . استطاع ايضا ان يتجاوز تأثير التصورات الرومانسية عند نيتشه وفاغنر وان يكشف ذلك بطريقة ساخرة متماسكة ، وبهذه الطريقة ندرك النهاية الذهنية لشخصية الكاتب « ويتلف شبينل » ، ذلك المثالي الحالم في قصة « تريستان » وعلى يد احد كبار التجار ، حيث يطرح الموت في القصة بشكل تراجيدي تكسر حدته بالسخرية . وفي رواية «الجبل السحري » وهي دراسة للقوى التي ادت الى احداث انقسام في المجتمع الاوربي ، يطرح مان الفكرة التالية : يجب على الانسان في سبيل الحب والخير ان لايفسح مجالا للموت في السيطرة عليه » .

حاز توماس مان على جائزة نوبل عام ١٩٢٩ وفي فترة وجوده في المنفى بسويسرا والولايات المتحدة (١٩٤١ ـ ١٩٥٣) اصدر توماس مان روايته « يوسف واخوته » في اربعة اجزاء ورواية « لوتة في فايمار » التي يرسم فيها افكار وشخصية الاديب الالماني جيتة ، كما اصدر عدة مقالات وخطب وبحوث حول الاحداث الجارية آنذاك .

وبالرغم من ان مان عاش اسيرا لطبيعة وفكر البرجوازية ، بخلاف معاصريه امثال ارنولد زفايخ ، يوهانس . آر . بيشر ، برتولد برشت ، وفريدرك فولف ، فقد كان يدرك بوضوح الاهداف البعيدة للانسانية مثل الحكومة العالمية والادارة المشتركة للارض والسلام. ولقد جاء نضوجه الفني ـ كما قال هوزات مرة ـ مبكرا عن نضوجه السياسي . واثناء الحرب العالمية الاولى دافع عن الملكية الفردية ، ذلك لانه اراد ان يقيس القيم الحضارية الرفيعة للبرجوازية كالتمدن والديمقراطية والكرامة الانسانية على واقعه الخاص ، ولكنه اقترب من الاشتراكية كمبدأ لنظام انساني ديمقراطي معقول .

لقد توقع في قصته الطويلة « ماريو الساحر » ١٩٣٠ ، النهاية المحتومة للفاشية ، هذا الكفر بالشعب ـ كما كان يسميه ـ فبدا انتصار عامل المطعم الايطالي الشاب ماريو على المنوم المغناطيسي كيبولا الذي جرح كرامته، انتصارا للخير على الشر . كان مان يقول : ان اشتراكية النازيين والمانيا ليستا امرا واحدا .

ان اعمال توماس مان المتعددة : الجبل السحري ، تونيوكروجر ، الموت في البندقية ، اعتراف الدعي فيلكس كرول ، تريستان ، بودنبركس ، يوسف واخوته ، لوته في فايمارا ، تتطلب من القاريء معرفة فلسفية ودينيةوحضارية وتاريخية وفنية واسعة . تقول ابنته « ايريكا » في كتاب ذكرياتها عن ابيها بعنوان « العام الاخير » : ان لغة الشاعر خصوصية ومنتقاة ، وبناء الجملة لديه مركب بشكل فني باهر يرغم القاريء على اعادة المقاطع مرات عديدة ، كما انه يستخدم مصطلحات اجنبية ذات وظائف فنية متعددة . ان تحضره في اسلوب حياته وتفكيره ينعكس في اعماله الادبية » .

فيما يلي ترجمة لاثنتي عشرة رسالة مهمة من رسائل توماس مان التي كان قد بعث بها ردا على رسائل معاصريه من ادباء ونقاد ودارسين ، يتحدث فيها عن مواضيع سياسية وفنية شتى ، كما يفضح الدور الذي كانت تقوم به الفاشية والنازية لتخريب الادب الالماني ويبدي تنبؤآته عنها ، اضافة لارائه النقدية في تقييم اعمال معاصريه .

وافقت على ذلك ، لكني اتساءل كم من مسألة ستظهر الآن في محاولة عصر افكار سنتين مريرتين في رسالة يتوجب ان تكون اطول من رسالتك والتي فسرتها على انك لاتحمل ضدي اية ضغينة . في وضعك الحالي ، خاصة بعد تحرير نفسك من جيشانها العاطفي كما ظهر في مقالتك عن زولا، فأنك لاتملك الآن اية بذرة لبغض اي أحد . من الاحرى ان تعتبر كلمة « بعض الاخوة » دليلا على خلافات عامة اخرى في نفسيتك الروسية .

اذا كان لك ان مررت معي بفترة عصبية ، فقد كان لي معك فترات اكبر صعوبة : انه أمر طبيعي وقد بذلت في ذلك اقصى درجة من الاخلاص . هذا اليوم قيمت كتابين من كتبك الطريفة بصرف النظر عما يقوله الاخرون فيها . غالبا ماساءت الى مشاعري البسيطة الحادة قبل ان ارد بجملة واحدة ثم تتناسى وتتغاضى عن ذلك بصمت . واضح جدا ان الجملة في سؤالك لاتعني بالمفهوم الشخصي التام اكثر مما صرحت به . ان العلاقة بين الاشقاء تضفي تمايزا شخصيا لاي شيء،لكن التساهل الفردي يكمن في انك تجرأت فيما يخص زولا ، وتكلفت فيما يخصني ـ كلا ، ، لم اسمح لنفسي مرة واحدة بمثل هذا التساهل ولم اغتب أي أحد بتلك الطريقة . بعد الحقد الفرنساوي المتأصل والافتراءات بذلك التحريف المؤذي ، جاءت جملتك الثانية تطاولا غير انساني ، شعرت بعدها برضى في « محاولة استرضاء » ما ، بالرغم من انها تبدو غير مجدية فانها تظهر طيش شخص قد ترك قلبه في أعالي الجبل . بهذه المناسبة احب ان اخبرك ان زوجتي قد كتبت للسيدة زوجتك عدة رسائل ودية وأخوية غير انها لم تتسلم مقابل ذلك سوى الاهانات .

غير حقيقي ان موقفي خلال الحرب كان « موقفا متطرفا » . ان موقفك هو المتطرف بقدر يمكن له ان يصبح فيه مقرفا تماما . انا لم أقاس واكافح لسنتين ، تاركا مشاريعي العزيزة على قلبي ، مجبرا نفسي على الصمت كفنان ، باحثا عن روحي النقية ، راسما مقارنات وواجدا نفسي ، لم افعل ذلك حتى اترك نفسي تنشج بين يديك بسبب رسالة يبدو انها تتلمظ بالنصر ، رسالة لاتحتوي سطرا واحدا أكثر من تأنق لفظي وتعجرف شخصي ، يجعلانني انظر الى براهين مطلقة على راس «حفنة افراد بائسين » ثم استنتج اني بغير حاجة لاعتبارك عدوا . انا اعمل كالعبد . من اجل ذلك فانا مدين على الاقل لقناعة اني لا اكون بائسا اكثر من ذلك امام محاولاتك المتعصبة على الصد كما يحدث في الايام التي يكون باستطاعتك ان تجرحني فيها بالصميم .

قد تدعوني انت واعوانك متطفلا . الحقيقة ـ حقيقتي انا ـ اني لست واحدا منهم . ذات مرة كتب لي الكاتب الاجتماعي العظيم « البرت شفتر » قائلا : ان كتبي ليست أدبا محضا . انها جرعات ملهمة وكرامة انسانية مدعمة بجدية صارمة ، انها تملك قيمة ما ستدوم اطول من القيمة الشعرية » . لدي الحق في قول الشيء نفسه ـ حتى دون مخاطبة « العقد الاجتماعي » بيد في قلبي ويد اخرى في الفضاء . وكما ترى فانا أملك هذا الحق.

ليس انت من بمقدوره ان يرى حقيقة ولب حياتي، ذلك لانك شقيقي . لماذا لم يجد اي واحد من هؤلاء : لاهو بتمان ولا ديهاميل (الذي ذهب بعيدا ليكتب قصائد بمقام الخيول الالمانية) ولا هاردن داعي وقف الحرب ـ الذي تكن له الاحترام ـ لماذا لم يجد هؤلاء انمن الضروري الربط بين الطعن بمقالك عن زولا وبين نفسه) لماذا وجه مثل هذا الهجوم العنيف المرهق ضدي) هل العلاقة الاخوية هي التي تجبرك على ان تكتب بهذه الطريقة) والشيء نفسه بالنسبة لديهاميل ـ صديق ليلتك الاولى الذي ارسل من الخنادق تشكراته وتهانيه لمقالاتي الاولى التي كانت تنشر عن الحرب ـ يمكنك ان تبدي عواطفك الحارة وباستطاعته تقبلها ، ذلك لانكما رجلان في عقليتين مختلفتين . لستما اشقاء ، لذا فان لكليكما في العالم غرفة واحدة . دع مأساة اخوتنا تكمل بعضها البعض .

هل انا غير مسرور بذلك) كلا ، ليس كثيرا ، ان احاسيس المرء غدت متبلدة ، منذ ان قتلت كلارا نفسها، ومنذ ان انقطعت انت ولولا «اخت مان» عن الحياة العامة فان الرحيل عن هذه الدنيا الفانية اصبح غير جديد في دائرة حياتنا . انا لم اطلب حياة كهذه . انا اكرهها . ان على المرء ان يعيش ماوسعه بعيدا عن الاخرين .

ميونخ ، ٦ كانون ثاني ، ١٩٢٥

عزيزي السيد بولنبرغ (٢) :

ماذا تخطط من عمل للمستقبل : هل ستكتب عن « بيبركورن » ؟ هل ستحدث اهتماما كبيرا بها ؟ اقحمها بين الجمهور ، أجر النار . من تتوقع الانتفاع بذلك ؟ هوبتمان؟ مستحيل. الجمهور؟ لكنك لاتوليه اي اهتمام... ضجة مفتعلة . اريد الان ان أنفي عن نفسي تهمة وصفي لهوبتمان بالرجل الالماني الحق . انها ليست حقيقة ، لكن يتوجب علي اخبارك الحقيقة كلها : منذ سنة مضت على الانهيار الاخير ، حيث كانت الشخصيات تأخذ شكلها النهائي ، عندها كنت في مدينة « بوزن » حيث شعرت بضخامة هوبتمان وشخصيته المتفاعلة . هذه التجربة انعكست بملامح اضافية خاصة عند «بيبركورن » . هذا امرلااستطيع ولايمكن نكرانه، لكني سوف لااذهب باعترافي ابعد من ذلك ، اذ ماالقدر الذي يشترك به جزء من هذه السمات الظاهرية مع هوبتمان وتاجر القهوة السابق من يافا الذي قدم لمدينة دافوس بمرضه المعدي وسيدته الخطرة ، وبقصد من التنازل فانه يقتل نفسه بعقار آسيوي ؟ لاشيء البتة . اذا كان معارف هوبتمان قد فوجئوا بتشابهات معينة لبداية الحدث فانهم واثقين من نسيانهم لها عن طريق مواصلتهم قراءة الكتاب . يوجد لحد الان خمسون الفا ممن قرأوا الكتاب ، من بين هؤلاء يوجد فقط ، وعلى اكثر تقدير ، دزينتان ممن ذكرتهم ،

ذلك انهم يشتركون معي بنفس التجربة وفي موضع معين يرون به كل التشابهات ، اما الباقون فمتشككون بالقدر الذي يشاوءون . هل تريد ان تنور هؤلاء ؟ اطلب منك بصدق وحرارة ان لاتفعل شيئا من اجلهم .

حديثا وفي مدينة شتوتغارت قرات عاليا القسم الاول من « بيبركورن » ، كما كنت افعل من قبل في مدن اخرى . وقدم هوبتمان قبل بضعة ايام محاضرة ادبية لكن لااحد من الجمهور الذي تقابل مع ذلك الرجل المرموق طرف له جفن ، بوضوح لا احد سبق له ان فوجيء بتلك الصورة . اصدقاء هوبتمان : لويرك ، ريزجر ، شابيرو الذي كتب عرضا مقرفا عن رواية « الجبل السحري »، د . ايلوسير الذي ادين له بعرض جيد ، كل هؤلاءتقبلوا الامر بقدر من الادراك لكن دون توجس . اما وايزرمن الذي يعرف هوبتمان جيدا فقد كتب لي في الموضوع قائلا . اخيرا حينما انتجت الاصوات المعارضة لفرقتك الموسيقية شخصية معينة مثل شخصية . بيبركورن ، ترى بوضوح ومرسومة بشكل رائع ، فقد اصبحنا وجها لوجه امام عوزنا الذهني وامام الابداع العظيم لخيالـــك الجامح » . تلك الشخصية قد رسمت بالطبع قبل مدة طويلة من التقائي هوبتمان وهي لاتدين لبعض الشخصيات الحية بأكثر من الانطباع الذي تركه لي هوبتمان نفسه بعد اسبوعين قضيناهما سوية . من هنا استنتج هو اني كتبت رسما ساخرا لاديب المانيا الاول ؟ هل تعتقد انت كشاعر ان هوبتمان غير مطابق للسمات التي وصفتها انا ؟ بخصوص «ميشيل كارمر» فقد سبق لي ان اخبرتك انه رجل حي ، كرامبتون السكير هو ايضا كذلك ، قصة « جبرايل شيلنج » كانت قصة واقعية (ثلاث مسرحيات لهوبتمان) ، اما بيبر كورن فليست كذلك . انها تستعير فحسب بضع ملامح واقعية .

من غير الضروري الاشارة ان لاواحدة من المراجعات النقدية المتعددة تحتوي على تلميح ولو عارض للبناء الروائي ، فهل هذا يرجع الى عوامل الطيش ؟ كلا ، ذلك لان هؤلاء النقاد كانوا قد توقعوا بناء ادبيا على غير هذه الصورة ، ووضع حد لمثل هذه الحالة من السذاجة يكون امرا صعبا على اية حال . لكن قد لايكون من الضروري تماما ملاحظة ذلك في كل مراجعة نقدية منفردة سبق لي ان قراتها وفي كل رسالة تلقيتها ، فقد سمعت ان «بيبر كدرن» هذا سيكون من اكثر النماذج نجاحا وتفكها في الكتاب بعد « جوثام زامزن » .

يقول ويزرمن : ان بيبركورن يمتلك سمات حبك الخاص » . انا لم افكر بانه سيصبح خاصا بتلك الدرجة، لكني اتوقع الدفاع عن نفسي امام شك مضلل بارد .

صدقني انها ستكون صنعة قاسية في احساس الانساني الصادق لوكانت فكرة التضلل او التطلع الخبيث او الاستغلال الدنيء (وهي بذور قد غرسها الاخرون) قد تأخذ وضعها في قلب هوبتمان . على اية حال فان هذا سيكون امرا خاصا بيني وبينه ، وليس صعبا المجازفة في القول ان عظمة هذا الرجل وعطفه وصفاء سريرته تشجعني ان اعول على فهمه الخاص . لكن، اكراما للسماء، التمسك مرة اخرى ان لاتكتب عن ذلك . اكتب بمايمليه عليك قلبك ، لكن لاتفسر كل شيء بطرح المسألة على الجمهور الذي يتوجب عليك معرفته بالمقدار الذي اعرفه انا به من انه غير مؤهل لفهم ذلك وغير جدير به .

ميونخ ، ٢١ كانون ثاني ، ١٩٢٥

عزيزي بونتين (٣) :

اشكرك على رسالتك التي قرأتها بانتباه شديد وعلى ارسالك التحقيق الصحفي الرائع . اعتقد اني سأثار لهذه الخدمات التذكارية من شبان لطفاء . اذا كان صحيحا من اني قد اثرت عواطفك فأن هذا امر محزن لكلينا ، لكن فيما يتعلق بهذا الامر بالذات ، فأنا متأكد ان حالة عدم التوافق لن تدوم طويلا .

انا ارفض اقتراحك لاني لااشعر بأي حاجة لامور استرضائية في معالجةالصدع الذيوجدت انهمن الضروري له ان يفتح بيننا .اذا كنت تعتقد ان «الجبل السحري» تؤكد من بعض النواحي وجهة نظرك وان تحليلاتك قد حرفت واسيء فهمها فأنت حر في توضيح موقفـــك ، اذ ليس لدي مااقوله بصورة رسمية على الاقل . اي شخص قد قرأ « انطباعات رجل غير سياسي » يعرف ان مـا كتبته لايحتوي عـلى مفاجأة مهمة بالنسبة لي ، واي قارىء قد الف التناظر الموسيقي لرواية « الجبل السحري » يعرف اضافة لذلك اني قادر تماما في الرد عليك . ان الشخص الذي يحمل بذرة من الاحساس يمكنه ان يفهم لماذا الخلاف حول الروح والطبيعة كيما يتابع المصطلحات التي انتقيتها انت من خلال محادثاتنا.

لقد وجدت ان من الافضل اليوم ان نتكلم بصورة علنية لصالح « الروح » ، من غير ان نكون على قلق مخافة ان « الطبيعة » ــ التي لا زالت لحد الان متفوقة في المانيتنا هذه ــ قد تجد نفسها مرجحة . وبالرغم من انك قـــد اوضحت العلاقة بينك وبين تعبئة الشباب القومي ضدي فانا اتوقع ان الرواية الحديثة قد اثارت ايضا لدى البعض من القراء شعورا من الخجل ورغبة لارضائي عن طريـــق الاعتذار . اضافة لهذا وبالرغم من اني قد تعودت ان ينظر لي من زوايا مضللة فأن الانطباعات بصددي قد تغيرت في غالبها ، وقد قررت ان اترك مهمة تبرير وتوضيح آرائي للزمن وللتأثير الطبيعي لاعمالي .

اعتقد ان هذا قد اجاب على رسالتك . لكن خشية ان ابدو جلفا فسأذهب ابعد من ذلك قليلا .

هل سمعت بالكلمات الجميلة المعبرة التي كتبهـا « فرنهاجن فون آنيز » عام ١٨١٣ ، وذلك عندما نجح جوتيه في ان يكون الرجل الجماعي ؟ سواء كنت تعرفها ام لا فأني سأثبتها لك الآن . قال فرنهاجن : جوتية ليس مواطنا المانيا . كل حرية الالمان قد تمركزت في قلبهفي وقت

مبكر . ومع ان ذلك لا يمكن تقييمه بصورة كافية ، فقد اصبح النموذج والطراز والمركز الاول لثقافتنا . اننا جميعا نعيش تحت ظل هذه الشجرة . لن نملك جذورا غائرة في تربة وطننا بتلك القوة وذلك العمق ، لن نملك شرايين متفرعة من قلبها من هذا الكمال والتواصل . ان اجيالنا الشابة المحصنة وروحها النبيلة مدينة في الحقيقة لهذا الرجل اكثر من آخرين طيبين دعوا ان تكون اكثر فعالية في هذا الاتجاه .

كلمات قوية وجميلة تشير الى حقيقة تشرفي بمناصرتها جماهيريا . فيما يتعلق بالوطنية ، اجد ان ما يقوله ويعتقد المرء ليس مهما جدا ، المهم هو ما يقوم بعمله . رجل كتب « فاوسن » « وجوتس » و « وهيرمن ودروتي » – تلك القصيدة التي دعاهاشليجل «بالقصيدة الوطنية » – رجل كهذا تصبح انسانيتهطوع فكره ويتحمل كشف الموقف الملح للحضارة العالمية الشاملة المتبدلة على الدوام . انه نتاج لما هو عظيم في الروح الالمانية ، وسيبقى كذلك . اذا كتب شخص ما « بيبركورن » « وتو نوكروجر » – اعذرني لذكر اسمي بنفس المقدار من الاهمية لاني افعل ذلك فقط في رسالة شخصية – في فترة شبابه ، ثم كتب وقتنظوجه « الجبل السحري » – ذلك الكتاب الذي يمكن فهمه فقط في المانيا – هذا الرجل اصيل كفاية وذو وطنية كافية تؤهله لنيل اعتبار معين ومركز طيب في دفاعه عن الروح دون اتهامه بالعدمية ، وربما كان بعض شبابنا الودودين يشاركون اشياء كثيرة في روحه اكثر من شبان هذه الايام المتشغلين فيها بنقمتهم وسخطهم على الشعوب .

دعنا نعود لحظة الى جوتية . انت تعرف ان هذا المفكر الانساني كان ينكر حادثة الصلب ، لكنه غالبا ما يعبر عن احترامه ببساطة للفكر المسيحي . قال مرة: ان الروح الانسانية لاتتحظى ابدا رفعة المجتمع الاخلاقي المسيحية لان هذه هي طبيعته الانسانية ونزعته الحضارية هذه الكلمات تخلق نوعا من العاطفة وشعورا من التوحد جدير بنا ان نفكر فيه . ينحني جوته لمجتمع الاخلاق المسيحية لان هذه هي طبيته الانسانية ونزعته الحضارية المتمدنة ، وعلى اية حال فهو اعتقاد خاص به . ان ولاء عرضيا مثل هذا يصدر بلاشك عن بصيرة نافذة لرابطة القرابة بين التبشيرية الدينية للمسيحية في العالم الجماعي – والذي هو ، بيني وبينك ، لايزال مجرد ثلاث خطوات متقدمة عن البربرية ، اذا لم يكن في وسطها تماما – وبين فكره الخاص . فيما يخص حقيقة كونه قد اكتشف هدفه الخاص فان نداءه القومي كأساس حضاري يكمن في الاهمية العميقة والمعنى الالماني الاول لنكرانه الذاتي . هل تشك في ان جوتيه يمتلك في داخله بذور عظمة اخرى اكثر اتساعا وشدة وخطورة وواقعية من تلك التي تؤهله غريزته لها في ضبط النفس اكثر من عظمة المعلم والمرشد الذي يحتل موقعا بيننا هذا اليوم .

ان فكرة الانسانية كما تبدو في كتابه « افجينيا » كنقيض للبربرية تحمل بعض سمات التحضر ، ليس بالمفهوم الجدلي او غالبا بالمفهوم السياسي الذي نناقش به المسائل هذه الايام ، لكن بمفهوم « المجتمع الاخلاقي » . كان موريس بارس رجلا فرنسيا حينما قال عن « افيجينيا » انها « عمل حضاري » ،وهذا اللقب لاينطبق بصورة خاصة على عمل آخر لضبط النفس والتهذيب ،اعني به«تاسو» . هذه اعمال يدحض بها المثقف الالماني فوائد البربرية – تلك الفوائد التي استخلص منها الشهواني رتشارد فاغنر نتائج متعددة كيما ينال غرابة متزايدة للمشاهدين تطالبه بها اغواءاته الانتولوجية ، ولكنه دفع من اجل ذلك الثمن غاليا . في هذه المسألة فانالقانون نافذ، ولكن ماذا يحدث لوكانت الوظيفة التعليمية في نكران الذات ، التي يدعو لها جوتية ، ليست اكثر من عقيدة ذاتية ؟ هل هي شيء آخر غير حكم القدر ، او الموهبة الفطرية التي لايمكن تجاوزها تحت طائلة العقاب الروحي للقبر والذي يحمله كل الماني في دفاعه الان عن المسؤولية الواهبة بدعوى تثقيف شبعه ؟

هذه امور مهمة ياعزيزي المتحرر السيد بونتين ، وهي ليست منقطعة اليوم عن مسألة توحيد المانيا باوربا، وبصورة عامة لانقاذ اوربا . كنت مخطئا بهذا الخصوص، لكني اريدك ان تعرف ان بعض الافراد الطيبين لايأخذون تصريحك بأدنى قدر من الصراحة ، ولايمكنهم مسامحتي على الوداعة التي فهمته بها ، واعتقد انهم مخطئون ايضا في ذلك . لكن الآن وقد بعدت عن جمهوري الشاب اللطيف ، فأنا لاأستطيع ان اواصل فقد اصدقائي عن طريق كتابة كراسات بالاشتراك معك . عاجلا او آجلا يتوجب علي ان اجد طريقة ما لمواصلة روح الشباب ، وذلك بطرقي الخاصة ، ويبدو لي انك ايضا ترغب في ذلك بطريقة تختلف عن كتابة تهجمات ضدي ، وذلك من خلال ما نقوم به من جهد .

المخلص ،
توماس مان

ميونخ ، ١١ ، مايس ، ١٩٢٥

عزيزي العظيم ، المحترم جيرهارت هوبتمان (٤) :

اسمح لي اخيرا في الكتابة لك . كنت ارغب في ذلك منذ وقت طويل لكني لم اجرؤ عليه . لديضمير سيء ، وانا مخطىء . اقول «مخطىء» لان لهذه الكلمة تأثير مزدوج : انها قوية ومهيبة بالقدر التي هي عليه . اضافة لذلك ، وفي حالة معينة فانها بقدر ما تكون ودية تصبح كلمة ظريفة . غير مطابقة للاعمال التافهة جدا . ربما اقول : انا مخطىء كطفل . صدقني – وانت تصدقني على ما اعتقد – يوجد بداخلي قدر كبير من الفنان الطفل، وبصورة غير متوقعة لهؤلاء الذين يثرثرون حول « عقلانيتي » . ربما انك متفهم مرموق ، وطفل متسامح مع الفن ، فارجو من خلال هذه السطور ، التي قد تبدو

غير وافية ، ان انال عفوك « الكامل » ، وذلك بمعذرتي لاني كنت متسامحا معك .

كنت مسيئا تجاهك ، مضطرا ومرغما على الاغواء بقدر ما انا حذر منه ، وحاجتي لذلك فنية : **كنت أنظر لنموذج معين يكون مركزه في البناء الذهني قد درس** لفترة طويلة سابقة ، لكنني لم اره ولم اسمعه او امتلكه . ذهب الى مدينة « بون » ببحث متلهف ، وهناك حينماكنا جالسين نحتسي نبيذنا ، فوجئت على حين غرة ، فقدظهرت امامي صورة لايمكن تقبلها من وجهة نظر انسانية وشخصية . لكن وفق المسؤولية الانسانية الضعيفة ، فقد تقبلت ذلك بالفعل حيث شعرت اني مؤهل لذلك لاني كنت مأخوذا بالحماسة والاقتناع الراسخ بانه في تحولي عنها (واضح جدا ان هذه القيمة ليست نتاجا للحياة الاصلية ، لكنها نتاج مؤقلم ضعيف الارتباط بالواقع في مظهره العام ، واضح الغرابة في اساسه) فان الصورة ستصبح النموذج الاكثر استثناءاً لكتاب رائع لاشك طويلا بانه سيكون « الجبل السحري » .

لم اكن واهما . انا على صواب . كنت مخطئا ، لكني على حق . لايعني هذا ان الغاية عندي تبرر الوسيلة . لكن ماذا لو كانت هذه الوسائل روحا احولها في صالح الاسس البشرية الحقودة ، الكريهة والغير واضحة ؟ ياعزيزي هوبتمان انها ليست كذلك ، ليست خيانة لاحساس تجاهك والذي عبرت عنه بوضوح وبساطة حتى في تعاملي الغير مألوف ، والذي بسببه يتحول الثرثارون الى اقزام . وهو ليس خيانة لذلك الاحترام الذي كونته ابنتي الشابه « هانس كاستورب » من الوهلة الاولى لالتقائها بالرجل المهيب الذي استحوذ على حبها النبوي واحلها في عواطفه . لايوجد رجل ذو احساس يخدع بهذا الجرح ، أو لنقل بهذه الحيل التهكمية الغريبة التي استخدمها عادة . بدون الاشارة الى ماتعرفه انت ، وعدا هؤلاء المطلعين بصورة خاصة ، فان لااحد « يلاحظ شيئا » . بكلمة اخرى ان الامر غير شائع ، وهذا لايعفيني من المسؤولية ، لاني اعرف انها مسألة خاصة بيني وبينك . لكن ماذا عن اصدقائك المقربين ، هؤلاء الاتباع : ريزجر ، شابيرو ، لوبرك ، هايمن ، يولنبرغ ــ الذين هم في موضع خاص بمكنهم ان يلاحظوا ذلك بالفعل ــ هل اهينوا بتلك الصورة ؟ هل استاءوا أو اظهروا سخطا ؟ كلا : لم يحدث شيء من ذلك ، حتى ان بعضهم قد فعل العكس تماما ، وهذا ما استوقفني كشيء ذي معنى ، حينما تفكر به مليا يذهب غضبك عني .

اخي هوبتمان ! ينبغي عليك ، لسبب واحد من عيوب الفنان ، ان تنسى كل شيء قلته عنك حينما كنت اكتب عن اقتناع وليس عن قناع ؟ مثلا ، المقالة التي ظفرت لي بصداقتك والتي وصفتك فيها « ملك الامم » ، اذكرك بها الآن وانا متألم ، واتمنى حقيقة لزوجتك التي مازالت اكثر بعدا عني تذكيرها بذلك . انا واثق من عفوك الخاص بالقدر الذي اتجرأ فيه ان ترفق لها كلمة طيبة مني .

ختاما ، انا لاارجو طلبا يتعدى لطافتك اذا ماجمعتنا الحياة سوية مرة اخرى ، وهذا ما اتوقعه . انا مدرك ان سوء ظني بك ــ لمرة واحدة على الاقل ــ قد وضع اشياء معينة صعبة كان من الممكن لها ان تقع ، لكن بمرور الزمن التمسك ان لاتقطع يدك عني ، تلك اليد التي اتجرأ على مصافحتها بروح الاخوة الصادقة ، والتي لم يحدث ابدا وفي اية لحظة من حياتي ، سواء بصحبتك او بعيدا عنك ، ان قطعتها عنك .

آروسا ، سويسرا ،
٢٥ ، مايس ، ١٩٢٦
عزيزي السيد فيشر (٥) :

انا خجل من عدم كتابتي لك حالا كيما اشكرك لرسالتك المثيرة . زيادة على ذلك فان كل ما اقوم به الآن من اجل ذلك لايتعدى الرد على رسالتك باسهاب . ان اقامتي هنا حدثت بسبب مرض احد اعزائي ، وقد رافقت ذلك مهام يومية مملة من النوع الذي لايتوقف عالمنا القاسي عن اضافته وبدرجة مضحكة حتى يبتذل المرء ضميره وبسرعة توهمه انه مجرب بالفطرة . الآن ساغادر حالا ، اولا الى زيورخ ثم الى لوبيك فهامبورغ ، لذا لا يمكنني الرد على رسالتك بالقدر الذي تستحقه . لكن مالم احاول ذلك الآن فان الاسابيع ستمر قبل ان اخبرك كم انامهتاج للاسئلة الشخصية التي اثرتها في رسالتك .

الى حدما ، مهنتي تجبرني على ان ابرر لك واعتذر ما قد فعلته ، لكني لاامتلك الشجاعة او الرغبة لذلك ما يمكنني قوله ان « الجبل السحري » هي ببساطة ووضوح رواية تاريخية تجري احداثها قبل الحرب في اطار جمالي حيث لايوجد خيار بين « الفن والاشتراكية » أو ان هذا لايبدو واضحا بالحدة نفسها التي يحدث بها هذه الايام وذلك لان زمن رأسمالية ماقبل الحرب ينعكس بصورة رمزية على شخوص وصور « الجبل السحري » . بهذا فان الكتاب غير مفتقر للافكار الاشتراكية اوللادانات الاخلاقية لعالم مقدر عليه مسبقا ان يفنى في سنوات الحرب . لكني اعتبر ان مثل هذه الحجج مراوغات . وبصورة عامة فان القصة ليست قصة تاريخية ، لكنها قصة نفسي انا . ان جذور مجتمعي مشابهة لتلك التي اوضحها جوتيه في كتاب قصة حياته : انها طموحات رومانسية وقدر من المسؤولية الحضارية . ان الرجل الذي بداخلك لايخفق لحظة واحدة في النظر الى «تونوكروجر» ــ عمل شبابي ــ و « الموت في البندقية » و«الجبل السحري» من انها بوضوح تصورات رومانسية . كان فاغنر تجربتي الفنية القوية الاكثر حدة . اضافة لهذا فان الحقيقة تجبرني ان اضيف عنصرا معينا هو من ناحية ما ، آصرتي بالعالم الحديث ، بدونه لااستطيع الكتابة بالقدر الذي اكتب به الآن : تلك هي تجربتي الرومانسية لقهر الذات كما تبدو عند نيتشه . ما تجده منيرا للاهتمام (بالمفهوم

الازدرائي) في كتبي هو طريقتي في السخرية وهو اضعاف للغرائز الاولى عن طريق النقد . ان « الجبل السحري » هي تماما تعبير اصيل لوجودي ، خاصة في طرحهامحاكاة تهكمية بالاضافة للاشياء التي ابقيت عليها في توازن مع الزمن . ان الفكرة الخاصة بتحديد النظر في اسس الرواية الالمانية وذلك في النظر الى مرض السل كفكرة محورية في رواياتي هو محاكاة تهكمية . اعتقد ان ازمة الفن كاسلوب، اوحتى كمعنى ـ تلك الازمةالتي تتحدثعنها بتلك الاهمية في رسالتك ـ تجد متنفسها في كتبي ، وللحقيقة فان هذا كاف بالنسبة لي . لااعتقد ان الفنان ملزم بمعرفة اي شيء اوبحل المشاكل ، او ان يكون معلما اوقائدا . قلت دائما ان الكتاب قد يضطر احيانا لمزاولةهذا الدور، عندها يتوجب عليه ان يؤديه باحسن ما يستطيع ، لكن نداءه الداخلي وطبيعته الخاصة ليست في ان يعلم او ان يحكم اويشير الى الطريقة ، لكنها في ان يواصل عمله بالفعل ، وان يعبر عن الاوضاع النفسية القائمة . لذلك وحده يصبح الكاتب « هاما » ، هذه الكلمة التي عند ربطهابالفن والفنانين لايمكن ان تحمل معنى اكبر من ذلك .

آمل اني قد وفقت في الاجابة على بعض ماطلبت . شكرا لاهتمامك الذهني بكتاب آخر من ينكر صعوبته هو مؤلفه نفسه .

ميونخ ، ٦ ، حزيران ، ١٩٣٢

عزيزي السيد بيرل (٦) :

انا مسرور لقراءة مقالتك ، لكنها لاتضيف شيئا جديدا مهما . انها عزاء صغير من ان القومية الدولية هي في اي مكان تضم شبانا لطفاء شرفاء . واذا عجز هؤلاء عن ادراك ان الفكر الانساني يملك زمنا بطوليا خلفه ، وان تلك القومية قد استنفدت ماعندها وافرغت جميع احتمالاتها للقرن العشرين ، فانها لاتصبح اكثر من تكتل انفعالي كريه وعائقا في تقدم العالم وآفة لحياتنا . في عام ١٧٩٨ كتب جوتيه قائلا : الوطنية التي تفهم على انها شجاعة فردية ، قد حافظت على نفسها بالمقدار نفسه الذي حافظت عليه الاكليركية والارستقراطية » . اليوم نحن بحاجة الى رجل عظيم مثل جوتيه لفهم ذلك ، وهو امر ليس صعبا بهذا المقدار لكن شعبك الطيب ، النظيف، الفتي يفشل في ادراكه . ذلك لان الفرد يمكنه ايضا ان يستنتج ان الطبيعة والاستقامة ليستا بكافيتين . شعبك لايدرك تماما ان كل القوى الوحشية والمدوانية اليوم ، وكل اعداء المعرفة والتحضير في الماضي كانوا متحالفين مع « الفكر الوطني » معتبرين من انفسهم « مخططين للمستقبل » ، شجعانا وثائرين . انه جهل محزن، ماالذي يمكن لمقالتك ان ترد منه .

اشير ايضا الى مأساة خاصة كمأساة الشعبالالماني تلك المأساة المنغرسةفي صلبهم لقيادةالامم وارشادالشعوب، لكنهم لايفعلون من شيء غير اعادة الماضي ، عيونهم اديرت الى الخلق نحو ماض لايمكنه مساعدتهم في مطلبهم ، والمرء اليوم مرتعب للاخفاقات التيترقبهم والتيستحدث دون الاشارة من انها تستلزم كوارث في صلب المعتدين .

اليوم يبدو ان الاستجابة للوطنية في طريقها للنصر الكامل ، لكن سنرى ماذا ستجعل من المانيا في الداخل (ماالذي يربطهم بصورة رئيسية ان لم يكن على وجه الحصر) وكيف ستكون علاقتها بالاقطار الاخرى . دعهم ينالون حد التخمة . في النهاية سيبدو واضحا اين تكون « المعارضة » ومن الذي سينال شجاعة وافتخار هذه الايام .

المخلص توماس مان

٣٠ ، تموز ، ١٩٣٢

عزيزي الكونت كيسر لنغ (٧) :

آسف لتعطل مقالتك في البريد . قرأتها في لحظة وصولها فامدتني بقدر كاف من الراحة ، وفي اوقاتكهذه فان عملا طيبا مثل هذا ينسينا لبعض الوقت حالتنا المرة وكثيرا من الشرور والاخطاء . انا آسف كثيرا لان قرائي الشباب ليسواهنا ، عندها سيكونون قراء شاكرين ، كما آمل ان يكونوا كذلك قريبا جدا .

بالتأكيد لم يظهر اكثر من اليوم ان الشعب قدبدأ في ادراك خطأ . منذ تلك اللحظة التي فتح فيها فمه . هذه الحقيقة تتملكني اليوم . ومن وجهة نظر عامة فانا ارغب في الدفاعضد الاوضاع العامةالتياستخلصتها اسئلتك في الاوقات الحرجة . وحتى في ارتباط تلك الاوضاع بملاحظاتك ، فان علامة استفهام قد تظهر ، وسيكون ذلك بالتتابع . مثلا انا لااوافق بسهولة ان القرن العشرين هوفي غير صالح الالمان، اوانه لم يوفرلهم فرصة ماليظهروا على حقيقتهم ذلك لانهم قدسيطروا على اوربا بصورةتامة وشرعية لعدة فترات من هذا القرن ، حتى ان «رينان » قال مرة : لا احد ينكر ذلك ،الالمان هم سادة العالم ! ». اليوم ، ولسوء الحظ ، فاننا لانملك مثل هذا الانطباع ، وحجج مقنعة كتلك التي توردها من ان ساعة الدينونة بالنسبة للالمان قد قامت ، تبدو صحيحة . آوه ، هذا يمكن ان يحدث ويجب ان يحدث . في الاربعين سنةالاخيرة كان يمكن لالمانيا ان تحظى بهيبة ادبية عالية فيما لو تصرفت بادراك وعزيمة كحكومة اشتراكية مسالمة ، تستلم القيادة وتقرر ان تقود قارتنا نحو عصر جديد وعظيم ، حينذاك لايركب الالمان عقولهم . كان واضحا خوفهم المذعور من الدولية ، كل مرة كانوا يستسلمونمن جديد ، واليوم نراهم متورطين بنزوعهم الثوبي الفج بدون ان يتفهموا حقيقة ان الآلهة قد اصيبت بالغثيان من هذه الكلمة البائدة التي نتمنى ان ترقى معنا ، وبالفعل فقد سمت عجناها منذ وقت طويل . انت رجل متسامح . انا نفسي اكثر قلقا منك تجاه هذا الامر الهام الذي يسير باخلاقية دون مستواه ويبدي ادراكا قليلا لحقيقة ان فرنسا والمانيا تتحملان المسؤولية تجاه هذه القارة وبلدان اخرى ابعد منها .

هذا لاينقص رأيك اساسا من انه الادراك الاحسن والاكثر مناصرة لما يمكن قوله بخصوص هذه الاسئلة

الملتهبة ، خصوصا ماتبديه لصالح وضدما يسمى بالاشتراكية الوطنية ، لان ذلك في رايي يواجه الامور بدقة . هؤلاء السذج قد شوهوا الصورة الاصليةلالمانيا! ياللغرابة ! كم يبدو هذا محال وصعب ! يجب ان تشكر كثيرا لمجرد طرحك هذا الأمر ، بالرغم من‌أنك قد اوضحته بكلمات فلسفية خاليه من الانطباع العاطفي . كذلك لمقارنتك بين غنى وتنوع وشمولية الروح الالمانية ، والوحشية الصبيانية التي تتهددها . ايضا ماتحس به المانيا من اجل التسامح والتسوية العادلة التي اثنيت عليها ، ذلك اذا لم يكن شعورا ديمقراطيا ؟

كلا ، انا لم اخطيء في فهم مقالك « تأملات‌امريكية جنوبية » . وبالرغم من اني لااملك اية رغبة للانتقاص من الصحيفة اليومية الشهرية ، فأنا مسرور لانك قد وضعت كتابك الاخير في اعلى مستوى . انه بالتأكيد عملك الاكثر خصوبة واثارة وشاعرية . نثرك في الغالب ذو نكهة لفيلسوف محترف ، وبالرغم من استخدامك كلمات خاصة مثل « الآن » و « من ثم » فان التدفق كان‌ذهنيا اكثر من كونه تدفقا موسيقيا ، حتى ان شوبنهور قد كتب شيئا اكثر منه موسيقية . وكان مربكا ان نجد « شبينغلر » ـ ذلك المقلد المقيت لنيتشه ـ يمكنه ان يفوقك في الاسلوب . لكن يبدو لي ان الصورة قدتغيرت بصورة واضحة وذلك في « التأملات » التي تظهر دفقا فنيا مثيرا .

باندول (فار) ،
١٥ ، مايس ، ١٩٣٣
جراند هول

عزيزي الاستاذ آينشتين (٨) :

اذا كنت قد تأخرت ان اشكرك على رسالتك‌اللطيفة حتى اليوم ، فأن اللوم يقع على تنقلاتي المتكررة .

لم اجد خلال هذه الاشهر التعيسة ، او ربما خلال حياتي كلها ، دليل احترام اكثر من هذا : لازلت تقيمني على عمل كان طبيعيا بالنسبة لي ولا يستحق اي اطراء . من ناحية اخرى فان الحالة التي قادني اليها عملي ليست طبيعية بصورة تامة . انا اكثر بعدا من أي الماني طيب لقبول فكرة النفي بسهولة ، اما امر الانقطاع عن عائلتي فقد اصبح امرا محتوما . هذا الانقطاع يخيفني ويحزنني بعمق ، من اي نداء باطني حقيقي للاستشهاد . شيء ما ، خطأ واثيم كان يجب ان يحدث كي يجبرني على ان اقوم بمثل هذا الدور . انه اقتناعي الراسخ بأن كل هذه «الثورة الالمانية» مخطئة وضارة . انها تفتقر لكل المؤهلات التي اتفق العالم عليها في تقييم الثورات الحقيقية مهما كانت دموية . انها اساسا ليست «نهضة» مهما يقول ويصرخ اعداؤها بذلك . انها كراهية ، انتقام ، هوس اقتتالي مشترك وخسة من خساسة البرجوازية الصغيرة . انا مقتنع ان لا شيء جيد يمكن ان يأتي عنها ، لا لالمانيا ولا البلدان العالم الاخرى ، واذا عملنا جهدنا لتحذير العالم من ان هذه القوى التي حملت كل هذا الشقاء الاخلاقي والاجتماعي هي دمار لنا ، حينذاك فان بعض الايام ستستحق ان تكون عنوانا لرفعتنا جميعا .

المخلص
توماس مان

زيورخ ،
٨ ، كانون ثاني ، ١٩٣٤

عزيزي رينه شيفل (٩) :

حين التقيت المسكين « وازرمن » آخر مرة ، وذلك قبل ثلاثة اسابيع ، فقد بدى على حال سيئة . كان ذلك في « البور آلاك » بعد عودته من رحلة قام بها الى هولندا . لم نقدر له اكثر من ستة اشهر كي يعيش . والان فقد حدث ذلك بصورة سريعة ـ لقد مات بالسكتة القلبية في وقت مبكر من صباح العام الجديد .

كان يشكو داء السكري لعدة سنوات ، ومرض كهذا لا يتحمل اية اثارة ، لكنه عاش في حال من الاثارة الدائمة : المشاحنات مع زوجته الاولى .... تجربته في المانيا قد فاقمت من حدة المرض الذي يمكن للمصاب به ان يعيش عمرا طويلا بشرط ان يكون تحت ظروف هادئة . قلبه كان تحت اجهاد ثقيل . في النوبة الاخيرة من المرض كان في مستشفى بفينا يعاني من حالة سيئة لما يسمى بالذبحة الصدرية ، عندها وبسبب حاجته للمال فقد ذهب الى هولندا حيث قضى اياما في كراج خاص بارد فأتلف صحته الى حد بعيد . اي شخص لايمكنه ان يحتمل من ان نوبته القلبية قد انقذته من الدمار التام في اللحظة الاخيرة .... يالها من نهاية محزنة خلصته من الفقر والاهمال .

بسبب من طرحه المتبذل ومواعظه المطنبة فان اعماله غالبا ما تقابل بضحكة مني على الرغم من ادراكي جيدا انه موهوب اكثر مني كروائي . وقد لاحظت ايضا جديته الورعة وبصيرته النافذة للعمل الكبير . ما استوقفني « كروائي » فيه لم يكن العمل نفسه ، لكن تصوره الانفعالي التواق ورغبته في الكتابة ، انا احترم صداقته . بالرغم من اني في البداية لم اميز ذلك بوضوح فان نبأ موته كان صدمة عنيفة لي لم اصح منها حتى الآن . خذلتني معدتي واعصابي واصبحت مجبرا على البقاء في الفراش لبضعة ايام . لاشك ان الاستجابة لذلك ستكون مختلفة في المانيا . كتبت احدى الصحف تقول : كان وازرمن واحدا من اكثر كتاب (المانيا ـ تشرين الثاني) بروزا . كان بصورة فعلية يمتلك اي ارتباط بالادب الماني . اليست هذه بلاهة كافية ترسلك الى‌القبر؟ تأمل فيها ، النعي الالماني لكل واحد منا ....

بطاقتك البريدية جعلتني ملتاعا لمدينة « سانري » ولدكتي الصغيرة حيث كنت اجلس كل مساء ، ارقب الشهب . يبدو لي ان هذا قد حدث منذ زمن بعيد ، ليس ابعد من الذكرى السنوية لنزوحي عن ميونخ في

الثاني عشر من شباط . الهي ، يا للغرابة .

من كل قلبي ،

توماس مان

زيورخ ، ٢٣ ، مايس : ١٩٣٥

عزيزتي السيدة سيرفاس (١٠) :

انا آسف لتأخري في الرد على رسالتك بتاريخ ١٦ الماضي، والتي استلمتها في وقت اقامتي في « نيس » حيث اضطرتني اموري الشخصية اهمال مراسلاتي . ارجو للملاحظات التالية ان لاتصلك بصورة متأخرة .

كنت في نيس حين استلمت النسخة الفرنسية من « قصة يوسف » . عندها لم اكف عن تفحصها بعناية ، وقد تركت عندي انطباعا سارا . اذا لم اخطىء فانك قد انجزت مهمة صعبة بادراك غير عادي وحققت ذلك بنجاح كبير . آمل من قراء فرنسا ان يقدموا لك الشكر الذي تستحقينه . على اية حال فانا كثير الامتنان لتفانيك – الذي يمكنني قياسه – لانجاز هذا العمل الصعب والمحرج . وكدليل ناقص على امتناني فقد اقتنصت فرصة ارسال صورتي الشخصية . مع رجائي ان تحتفظي بها دليلا على مجهودك النافع واللطيف في ترجمة كتبي .

انا مسرور لسماعي ان « موريس نويل » بعد الآن دراسة نقدية عن الكتاب لصحيفة الفيغارو . قلت انه يريد بعض الملاحظات فيما يخص اصول واغراض الكتاب . يتوجب علي ان اكون على شيء من الايجاز ، ذلك انه الوصف الكامل نسبيا للعوامل الذاتية التي لها اهمية في مثل هذا العمل سيقودني بعيدا ، ويأخذ مني وقتا ومساحة خاصة . انه امر غريب حيث تلتقي في نقطة واحدة جميع النزاعات المتباينة والامزجة المختلفة. فيما يتعلق بالمادة الاولى للكتاب فانجذورها تذهب بعيدا. اتذكر حتى حينما كنت صبيا ، كانت لي رغبة شديدة في حياة الشرق القديم ، خصوصا مصر ، وقرأت في ذلك كتبا متعددة. كان احدمصادر اهتمامي بتاريخوسيكولوجية الديانات قد ظهر عندي في وقت متأخر ، اذ كنت بعيدا عن مثل هذه الافكار في ايام صباي الاولى ، بالاجمال فقد دخلت بهذه القصةمرحلةجديدةمن مراحل حياتي الادبية، ذلك اني على الاقل انصرفت في وقت مناسب عن كوني رجلا اجتماعيا لاربط حياتي بالانسان « النموذج » و « الاسطوري » . ان تبصرا في هوية هاتين القصيدتين يظهر اساسا للعمل بمجمله ، وكان من دوافع سروري لهذه المحاولة القصصية هو ادراكي المرتبط « بالقدر الانساني » . اساسا،لديناهنا ايضا كما في« بادنبروك » – قصة تطور عائلة مع ما يصاحب ذلك من فهم للتطور والانحطاط بصورة عامة – لان الصغير يوسف هو صورة فنية تعيش في بيئة دينية ، تأخذ تقريبا نفس الموقف تجاه الاب كما حدث لحنه بدنبروك . خلال هذا . كما سبق ان قلت . فان التفاصيل الاجتماعية المألوفة في هذا الكتاب الميثولوجي ، تخلق مجالا لمناقشة النموذج – الفرد . هكذا فان الكتاب يتوق بعض الشيء ان يكون « تاريخا موجزا للجنس البشري » ، وغايات كهذه تقترحه في المقدمة الطويلة بعنوان « رحلة الى سفر » التي تتصدر الجزء الاول . لكن بصورة غير مباشرة ، فانها تمر دون ان تصرح بذلك علنا ، ليس فقط في هذا الجزء ، بل في العمل بكامله .

ان الاحساس « بقدر الانسان » الذي تكلمت عنه، مطروح في الكتاب بصورة اخرى ، ويبدو لي ان التجربة الحرة القلقة التي عانى منها الانسان الغربي ، على الاقل في الفترات الاخيرة من وجوده ، قد خلقت وزنا لاهتمام جديد بقدره ، باصله ، موقعه في الكون ، مستقبله . هذا « الاهتمام الانساني » – كما يدعوه البعض – جعلني لااشعر بالوحدة ، ذلك لان هذا الاهتمام موجود فيأذهان البعض بالصورة نفسها التي لازمني بها وقت اهتمامي بهذا الكتاب . اذا كان هذا العمل الشديد الخصوصية يقابل بالعطف من القراء ، فأعزو ذلك الى تنازعشعوري بيني وبين معاصريني الذين مروا معي بنفس التجربة .

بهذه الملاحظات اعتقد اني قد اشرت الى بعض الدوافع الرئيسية التي تفاعلت ولاتزال تتفاعل في خلق هذا العمل . سأكون مسرورا لو زودت ناقد الفيغارو بهذه المادة السكولوجية النافعة . ارجو ان تذكريني لدى السيد نويل واخبريه كم اقدر اهتمامه .

آمل الحصول على شرف مقابلتك شخصيا في باريس خلال مدة قريبة . مع تحياتي القلبية ، ابقى ،

المخلص لك

توماس مان

كازنخات ، ٢٩ ، تشرين ثاني ، ١٩٣٥

عزيزي الدكتور كورودي (١١) :

اشكرك كثيرا لرسالتك التي وجدتها في انتظاري هنا بالامس بعد عودتي من تناول فطور فرنسي . لااعتقد انك قد كتبت رسالة مطولة كهذه من قبل .

حينما التقينا في مطعم « زمير لتينت » كان شعوري مطابقا لشعورك . كانت هناك مجموعة هامة حولمائدتنا، غنية بالمضامين والذكريات . انه شيء « ذو معنى » اننا جميعا كنا مجتمعين هناك على شرف « ليلتك الكبيرة » .

انا مسرور بصورة خاصة لاني اعفيت نفسي من المهمة التي اعدت بجسارة ، ذلك اني سمعت بانه لم تهيأ اية ترتيبات للاحتفال بتلك المناسبة . هل هذا غير دلالة اكيدة وواضحة لحالة الاستياء هناك ؟ فمن غير المحتمل نفي ما اذا كنت « متطفلا » بصورة دائمة على امور المانيا الخاصة بطريقة استحق عليها الثناء .

.... لكن اذا قدرللمرءان يجد سببا لهذا التصرف من الالمان ، حينذاك سيكون باستطاعة المرء الاجابة على السؤال التالي : « سيدي ، ارجو المعذرة ، توماس مان يتكلم ، اليس كذلك ؟ » ، وهذا ماكان يفعله الالمان بالضبط،

حتى انهم ارسلوا « ليولد » ، ذلك النصف يهودي ، الى زيورخ ليصرح بكلام دعائي شديد التحبب عن الالعاب الاولمبية ، كلاما يقطر بالاخوة بين الامم ويشيد بالكرامة الانسانية . كذا ... كل ذلك باسم الرايخ الثالث . هذا ماهم عليه الآن ، الخنازير الاكثر خزيا التي لم يقدر لله خلق شبيه لها ابدا . لاتخطيء الظن بكلامي من انه تهجم من احد اللاجئين . انها الحقيقة الواضحة .

ان طلبك ياصديقي مرفوض من قبل ان تنطق به . كيف يمكنك ان تتوقع مني القيام باي عمل ضد الصغير «كسير» ،او حتى الافتراض ان احدا اعتبار مايفاتحني بمثل هذا لاقتراح ؟ ماذا جرى لك ؟ قبل كل شيء يمكن اعتبار سويسرا من المحرمات . حقيقة فان المسألة تبدو معقدة بعض الشيء ، ذلك ان المؤلف نفسه اصبح لاجئا . في بيتي ، فان ابن بلدي هذا ابعد يسارية من الشيوعيين في اكثر الاحتمالات التي تؤهله الآن للكتابة عن الادب الجدي في صحيفة « زيورخ الجديدة ». حسن، ساوضح لك ما اعتقده عن عدم رؤيته اكثر من هذا . جزء من الاثبات الرئيسي اني وجدت تصرفه لابعاد نفسه عن رفاقه لايمكن وصفه باكثر من تصرف وقح . ان عدد الالمان ممن لجأوا الى سويسرا يشكل نسبة ضئيلة يتوجب على سويسرا تحملها . اضافة لهذا فان سويسرا اكثر بعدا عن الايديولوجية الالمانية . واكثر تأهيلاوعطفا انسانيا يجب ان يؤخذ بعين الاعتبار . لازال ابناء سويسرا يحملون رابطة مشتركة واحدة مع الالمان ، اعني انهم جميعا ضحايا لنظام « الوطنية الاشتراكية » ـ ذلك الشرف الذي لايستحقه كل حامليه ـ وهذا بالنسبة لي نوع من المحرمات التي اقدرها . ولاافهم طابع القسوة او حتى الاشمئزاز الواضح ، اوحتى المحتمل من السويسريين ، ذلك الذي تحدثت عنه بهذا القدر من الشهامة حيث تقول : الرجل في خصامه مع حكومته ، هو شخص مليء كل قلبه بالرعب » . هل هناك طريقة اخرى مشابهة يستطيع المرء بها اصلاح الامور ولوبدرجة ضئيلة ؟ ان كلمة لاجيء سياسي تصبح شرفا في الوقت الذي لايتوفر فيه مثل نصف هذا القدر من احترامهم كما هو اليوم . ماذا سيصير اليه العالم !

ستردد انني لا اشكو الآن من شيء . الحقيقة ، لا . شخصيا عندي كل الاسباب التي تجعلني شاكرا للعرفان الذي قوبلت به ، ويقينا فسوف لا اقوم باي تصرف يفقدني هذا الاحترام . انا لا اتصرف مثل رجل فقد كرامته ، لكني ايضا اعرف ان الشعب الذي لم يفقد كرامته من قبل لن يفقدها الى الابد واتساءل ما اذا كانت الحقيقة من اني حتى انا يمكن اعتباره لاجئا سياسيا ينبغي عليه ان لا يمد العالم بطعامه الفكري ؟

الفرنسيون عندهم كل التبريرات التي تجعلهم يحافظون على هدوئهم تجاه ما تمر به المانيا حتى الآن ، لان فرنسا في حل من مسؤوليتها للامور المعكوسة التي حدثت . اضافة لذلك فاذا كانت لدى المواطن الفرنسي نزعات فاشية ، يصبح من السهل عليه المحافظة على هدوئه تجاه الكراهية الشديدة ضد اللاجئين . بصورة عامة فان موقف اللامبالاة بدعوى عدم فهم ما يجري للناس وللانسانية في المانيا اليوم يبدو امرا اكثر تصديقا. انها ظاهرة جديرة بالانتباه ، غالبا ما كنت الحظها : اولئك الذين لا يستنكرون ولا يفهمون والباقون هادئون تماما ، يفتقدون المعاناة المباشرة ويصعب عليهم التعبير عن مثل تلك الحالة بالكلمات ، لانها اكثر بعدا عن المنظور السياسي. الفاشية هي حكم غوغائي ، دكتاتوري ، لم تصل بعد لحالة الرعب الذي لا يضاهى بما ستصير اليه . ربما تعتبر الاسقف البريطاني الذي صرح انه اصبح «معصوبا بالغيظ» حينما عرف مايجري الان في المانيا رجل طيب بالرغم من انه ليس لاجئا . معصوب بالغيظ ! قد تغفر له افراطه في التعبير . كان جزء من المنهاج الاذاعي المعد من قبل ابنتي في «زيورخ» اغنية جميلة تقول : قاسمهم بعض شقائهم . لقد اثارت هذه الاغنية مشاعري بعمق لهذه الطريقة من الاهتمام البارد والمسؤول لهذا العالم . لذا اتوقع حدوث اشياء كثيرة اخرى ستظهر في حينها .

حتى الان فقد كتبت رسالة اطول من رسالتك . ارجو المعذرة لان ذلك يعود الى سرعة قلمي في الكتابة . من الافضل ان لا تنشر هذا في الحال ؟ انتظر الى حين موتي .

المخلص

توماس مان

زيورخ ، ٣ ، تشرين ثاني ، ١٩٣٦

عزيزي دكتور كورودي (١٢) :

مقالتك بعنوان « الادب الالماني واللاجئون » التي ظهرت في طبعة الاحد المسائية من صحيفة «زيورخ اليوم» في الثاني من كانون ثاني الماضي ، قرئت وجرت مناقشتها والاستشهاد بها كثيرا ، هذا اذا لم نقل انها استغلت عن طريق بعض دور الصحافة ذات الاتجاهات المختلفة . اضافة لهذا فهي متعلقة بالوضعية التي دعوتها انا وبعض الاصدقاء وبالنيابة عن دارنا الادبية القديمة للنشر « بدار س . فيشر للنشر » . والان هل تسمح لي ان اوضح بعض الامور القليلة او ان اضع مخرجا لبعض الشكوك ؟

انت على حق : كانت بلاريب اخطاء كلامية لمحرر صحيفة « اخبار اليوم » حين يقول ان كل او معظم اهتمام العالم الادبي قد انصرف عن الادب الالماني ، او بالنص كما يقول : « قد تحول الى مناطق اخرى من العالم » . افهم تماما ان مغالاة كهذه قد كتبت لتعطي صورة محايدة مشابهة لتلك الصورة التي تناضل انت ضدها . ان « ليو بولد شوارشولد » صحفي وسياسي قدير . انه مثال الحاقد والبلاغي النشط ، غير ان الادب ليس بمجاله الحقيقي . وانا افترض انه يعتبر الآن بجدارة مناضلا

سياسيا أكبر كفاءة وحسما من الادب في اي وقت سابق. واذا كان الامر كذلك فان تصوره في النظر ووظيفته الادبية اصبحتا مفضوحتين عن طريق اصراره الذي لايضعف في اثارة الخصومات النقدية ، وبعض الاسماء التي اوردتها. لكتاب بقوا في المانيا تفند رايه بهذا الخصوص .

قد يثار سؤال ما فيما لو كان قسم معين من هؤلاء الكتاب لايفضلون العيش معزولين بطريقة غير عملية . انا لا أريد أن الفت انتباه الجستابو لاي كان ، لكن في بعض الامور فان البواعث النهائية قد تكون اقل روحية من الميكانيكية الخاصة ، لذا فان الخط الفاصل بين اللاجيء وغير اللاجيء في الادب الالماني لايرسم بتلك البساطة . ان ذلك لايتفق تماما مع حدود الرايخ .

اعتقد انه يتوجب على الكتاب الالمان القاطنين خارج حدود الرايخ ان لاينظروا بازدراء مضاعف نحو هؤلاء الذين رغبوا أو اصروا على البقاء في بيوتهم ، وأن لايدعوا قياسهم الادبي متوقفا على « الداخل » و « الخارج » . هؤلاء يقاسون الآن ، غير انهم يقاسون وهم في بيوتهم ، وعلى اللاجئين ان يكونوا عند حذرهم من الاعتداد الزائد بالنفس ، الذي هو غالبا نتاج للمعاناة . عليهم مثلا ان لايكونوا بتلك السرعة ليطلقوا صرخة الخيانة والارتداد على احد الكتاب الاتباع ، الذين يملكون الآن – بالنظر لموقنهم وفهمهم « للالمانية الحقة » – بيتا وثروة ومراكز مرموقة والذين نفوا كل تلميح لقوى الظلم الموجودة ، ذلك لان المانيا الحديثة قد احسنت معاملتهم وستعاملهم برفق مقابل لامبالاتهم وبدون فقدانهم لاحترام العالم وبقوا حيث هم الآن ، مفضلين ترقب ذروة وانهيار الرايخ الثالث بسلام . لم يرغبوا على اية حال ، سواء توقعوا للنظام الالماني الحالي الاستمرار او الزوال ، لم يرغبوا بحرق الجسور المقامة بين انفسهم واوطانهم ، بل حرموا انفسهم من كل امكانيات التأثير هناك . اقول ان على كتاب المهجر ان لايكونوا على عجلة من امرهم ليها جموا مثل هذا الرجل في لحظة خلافه معهم (ربما لاسباب وجيهة لايمكنهم فهمها بصورة تامة) فيما يتعلق « باعادة تنظيم المجتمع الالماني » .

هذا يكفي . ان تطابق ادب المهجر مع الادب الالماني غير ممكن اذا كان الاخير يضم فقط الادب النمسوي والسويسري . أنا شخصيا اكن احتراما خاصا لكاتبين معاصرين ممن يكتبون بالالمانية : هيرمان هيسه ، وفرانز ويرفل . كلاهما روائيان وفي نفس الوقت شاعران مبدعان وهما ليسا من المهاجرين لان احدهما سويسري والآخر يهودي من بوهيميا . ولكن وبصورة طبيعية فان أدبهما ادب صعب حتى بالنسبة لهؤلاء الذين منحهم تأريخهم الادبي مرانا على الكتابة بالقدر الذي منحك اياه ، أنت السويسري . كم هو أمر سهل معاداة احد بطريقة ظالمة ثم عكس ذلك على الآخرين . انك تحتج على مدى تشابه الادب المهجري مع الادب الالماني ، لكنك ستصرح في وقت آخر بشيء يتعذر الدفاع عنه على حد سواء . ومن الغرابة القول ان مايغضبك ليس الخطأ ، لكن الحالة التي صنعها الكتاب اليهود . يستنتج من هذا انه مرة اخرى لتعزيز التذمر الوطني القديم فان الادب من اصل يهودي قد اختلط بالادب الالماني ، وانت نفسك لاتفرق بين الادب المهجري والادب اليهودي .

هل هناك ضرورة للقول ان هذا لايمكن حدوثه ؟ انا وشقيقتي هنريس لسنا يهودا . ليونارد فرانك ، رينه شيغل ، المجند فرتز فون بونراخ (وهو رجل متأصل في التربة البافارية مثل اوسكار ماريا جراف)، آنيتي كولب، ا . م . فراي . ومن الكتاب الشبان : غوستاف ريغلر ، برنارد فون برينتانو ، وارنست غليسر . لايوجد بين هؤلاء جميعا يهودي واحد . حدث ابان الهجرة ان صور اليهود بصورة غير صحيحة ، وكان هذا امر طبيعي بسبب الوحشية المتغطرسة لعنصرية فلسفة الاشتراكية الوطنية. ومن ناحية اخرى فقد غدت مؤسسات سياسية معينة مصادر لرعب خاص للعقل وللاخلاقية اليهودية ، لكن ماذكرته هنا من اسماء لايساوي قائمتك باسماء من بقوا من الكتاب في المانيا ، والامر الذي لاتتنازل عنه انه لايوجد اي مبرر لتوظيف ادب المهجر اليهودي ضمن مصطلحات معينة حتى لو كانت رائجة .

اضيف ايضا اسمي برتولد برشت وجوهانس .ر. بيشر من الشعراء الغنائيين لأنك تقول انك لاتعرف شاعرا المانيا واحدا قد هاجر عن المانيا . كيف تقول ذلك في الوقت الذي علمت فيه انك تقدر الزا لاسكر – سشولر كشاعرة مبدعة ؟ تقول ان من هاجر هم في الغالب «صناع رومانيون» و « روائيون قلائل تنقصهم موهبة الابداع الحقيقية » . حسنا . الصنعه تعني عملا صعبا ، والعمل الصعب يتطلب رجالا غلاظا يتحملون بصعوبة عالمهم الاقتصادي المخيف والبخيل كيما يعيشوا . انك تبدو متجنبا في لومهم من اجل ذلك ، وهي طريقة قاسية حتى في سؤالهم فيما اذا كانوا يقدرون اهميتهم كثروة قومية للادب الالماني ام لا . كلا ، هذا امر لايبدر عن اي منا ، لامن الصناع ولامن المبدعين . مع ذلك فان الشيء نفسه قد يحدث عند الحديث عن الثروة التاريخية للادب الالماني (العزيزة علينا جميعا والتي لايمثلها مما يكتب اليوم الا قسم قليل، لان القسم الاكبر متأثر بالناس الموجودين حوله والذي هو بصورة عامة وبمقارنته بالفترات الاولى لايظهر مكانة مرموقة خاصة به) أن نجد للمسرح دورا بارزا وهو دور لايناسبك تماما حين تقول انه ليس ادبا بالمعنى الكامل لكنه بصورة مانثر نزحت بسببه الرواية عن المانيا . ماتقوله ليس امرا مستغربا . الشعر النقي بمقدار مايحتفظ بمسافة مأمونة عن المشاكل الاجتماعية والسياسية لايملك مثلها الشعر الغنائي ، يصبح عندئذ مادة لمواضيع اخرى غير الرواية والملحمة النثرية الحديثة التي تستطيع بقدرتها التحليلية وبموقفها النقدي الفطري الابتعاد عن الامور

اليومية والسياسية . هذا الشعر يمكنه ان يزدهر في مواضع اخرى غير مفسدة لطبيعته ، وبتجرد كامل عن العالم . لكن قيمته النثرية (اعني احاطته الكاملة ووظيفته النقدية ، اضافة لغنى مواضيعه وحريته الديناميكية التي يمزج بها القوة المبدعة بالمواضيع المطروحة ، موسيقاه بمواضيعه ، الاسطوري فيه بالعلمي) ومنظوره الانساني وموضوعيته التهكمية ، كل هذه تعطي للرواية شكلها الحاضر ، ذلك الشكل النموذجي السائد في الكتابة .

يضاف لهذا ان الدراما والشعر هما شكلان قديمان ، في حين تعتبر الرواية بين دول امريكا واوربا اليوم هي الشكل الادبي الرائد ، وفي بعض الاحيان فقد حدث مثل هذا الشيء في المانيا . لهذا السبب ياعزيزي الدكتور كورودي فانك تشير الى الباعث الذي نزحت به الرواية الالمانية من انه باعث ضعيف . اذا كان هذا صحيحا ــ والتأكيد ليس من عندي ــ فان كاتبا سياسيا مثل شوارز شولد يصبح بصورة مذهلة على حق ، وانت المؤرخ الادبي المرموق على خطأ كل ما حدث ان مركز الحياة الادبية في المانيا قد انتقل الى اقطار اخرى .

اقتناع راسخ يتعزز كل يوم عن طريق الف انسان وبانطباعات اخلاقية وجمالية انه لاشيء طيب يمكن ان يأتي من نظام المانيا الحالي ، لالالمانيا ولاللعالم . هذا الاعتقاد جعلني اكون بعيدا من وطني المفروس بتراثه الاخلاقي بعمق اكبر من اولئك الذين مازالون يحاورون انفسهم لثلاث سنوات فيما اذا كانوا يجرؤون على حرماني بصورة علنية من حنيني كمواطن الماني ام لا . اقسم بكل ضمير حي اني قد فعلت امرا صحيحا يؤيدني فيه هذا الجيل والاجيال القادمة حين مناصرتي هؤلاء الذين يصدقون قول الشاعر الالماني النبيل بحق :

هؤلاء الذين يبغضون الشر من كل قلوبهم ،
سيطردون من اوطانهم
حينما يصبح الشر معبودا في امة من العبيد .
انهم اكثر حكمة في تبرئهم هذا
عن دعمهم لوثاق الرعاع العميان الضغين
في امة مرتدة على صبيانيتها .

اشارات :

١ ــ هنريش مان (١٨٧١ــ١٩٥٠) شقيق توماس مان الاكبر . روائي مشهور ، من رواياته : البروفسور بونهارت ، العمة، هنري الرابع . كان من رأيه ان العلاقات الوطيدة التي تربط بين بعض الافراد قد اصبحت معقدة وعاصفة . انتمى في الحرب العالمية الاولى الى حركة اقصى اليسار المسالم مما وضعه في عدة تناقضات ، كما يرد في الرسالة . في اثناء الحرب العالمية الثانية كان يعيش في المنفى هو واخواه بولاية كالفورنيا .

٢ ــ هربرت بولنبرغ : كاتب مسرحي وروائي الماني . واضح من الرسالة انه كان يريد كتابة مقال نقدي عن رواية « الجبل السحري » التي كانت قد ظهرت حديثا . اعتراف توماس مان « بخطاياه » يظهر في رسالة اخرى يرسلها بعد بضعة اشهر من كتابة هذه الرسالة الى جيرهارت هوبتمان وهي مدرجة هنا ايضا .

٣ ــ جوزف بونتين : روائي الماني . كان قد نشر لتوه هجوما شديدا على شكل « رسالة مفتوحة الى توماس مان » .

٤ ــ جيرهارت هوبتمان (١٨٦٢ــ١٩٤٦) :اعظم كاتب مسرحي الماني حديث ، حائز على جائزة نوبل للعام ١٩١٢ . كان صديقا لتوماس مان، لكنه استاءمن الطريقة الهزلية التي اظهره بها والتي تشكل اساسا لشخصية ماينهير بيبركورن في رواية « الجبل السحري » .

٥ ــ ارنست فيشر (١٨٩٩ــ) : كاتب ماركسي نمسوي معروف .

٦ ــ بيرك : استاذ امريكي للادب . نشر عدة دراسات عن اعمال توماس مان .

٧ ــ هرمان غراف كيسر لنغ (١٨٨٠ــ١٩٤٦): فيلسوف ومفكر الماني كبير . مؤسس «مدرسة الحكمة» في مدينة دار مستادت .

٨ ــ البرت آنيشتين (١٨٧٩ــ١٩٥٥) : عالم فيزيائي مشهور ، حائز على جائزة نوبل في الفيزياء لعام ١٩٢١ ، هاجر من المانيا النازية الى الولايات المتحدةعام ١٩٣٣ . بمجيء هتلر الى الحكم .

٩ ــ رينه شيفل (١٨٨٣ــ١٩٤٠) : كاتب الزاسي نسبة الى الالزاس في فرنسا . نصف فرنسي ، نصف الماني . توفي في المنفى في فرنسا .

يعقوب وايزرمن (١٨٧٣ــ١٩٣٤) مؤلف « غاسبار هوسر » ، و« الساقط موريشوس » .

١٠ــ لوي سير فاسين : المترجمة الفرنسيةلاعمال توماس مان .

١١ــ اوارد كوردي (١٨٨٥ــ١٩٥٥) : ناقد ادبي سويسري . كان لعدة سنوات محررا للحلقات الادبية في صحيفة « زيورخ الجديدة » .

١٢ــ هذه الرسالة هي رسالة مفتوحة نشرت في صحيفة « زيورخ الجديدة »، توضح اسباب تجريد هتلر لتوماس مان من جنسيته كمواطن الماني .

إعتراضات غير خطية

ميسر الخشاب

رُبما آخرَ الليل أنسى التعبْ .
مسرعا يبعدُ الباص ..
هذا الطريقُ لـه ،
مثلما قلتَ
أجنحة ،
فيه ودّعتُ حزني
وأسلمتهُ فيكَ مفتاحَ أعماقِنا .
تهمسُ امرأة :
خلف هذا الزجاجِ الضبابيّ
رائحةُ البحرِ ،
هل ذقتها .. ؟
سيدي :
انها لا ترى كلماتي ،
ولا تعرفُ الآنَ ما أشتهي
يُعتِمُ الرملُ حوليَ ،
والساحلُ الرطبُ
يا أيها الشجرُ المطمئن
لوجهي
اعتصمتُ بايقاع أوراقكَ الخضر
لكنّما الارض تنشقُ أوردةً ..
ثم يرتحلُ البعضُ
عن حارةِ القلب
آهٍ سيدةَ الطير
سنبلة ، بين كفيك ،
مغروسة في دمي
أثراً قد يغيبُ ولا يمحي
ان تلك سفينةَ أهلي
محملة بالورودِ ،
فما أعجبَ اللونَ ،
ما أعجبَ العطرَ ،
اذ يسكنُ الذاكرة ،
اذن ..
نستريحُ قليلا ،
ففي يقظةِ الليل تجربة ،
نتوحد فيها ..
ونقتسمُ اللحظةَ الهادئه .

حميد سعيد



الفرح المستحيل

ـ ١ ـ

يضحكُ القمرُ المتكبـِّرُ لامرأةٍ تستطيع اقتـراف
المعاصـي
ويضحـكُ في سـرِّهِ للخـريف
تلك عابـرةٌ بالسـويقةِ .. *
نادتـهُ :

عبدَ اللطيف

ـ ٢ ـ

صنع أمرأةً من تـراب الفراتِ
وحـاولَ أن يصطفيهـا ،
وان يوقظَ الوجـدَ فيها ..
إقـد أيقظَ الوجدَ فيهـا

ـ ٣ ـ

فَعلَ الوجـدُ شـيئاً
وقـد يفعلُ الوجـدُ معجـزةً ..
أكنـا نعلِّمُ أنفسـنا الفـرحَ المتـداولَ



اذ نقتفي أثَـر أمرأةٍ •• ونحاورها خِلْسةً
أيها الفرحُ المستحيل ••
لكَ أطفالنا والبلادُ الجديدةُ
ان قُرانا التي رافقتنا الى السجنِ يوماً
تُشاركُنا الآنَ أفراحنا
وتُشاركنا السَهرَ العائليْ

٢ ـ الخطيئة

يسقط الشعرُ •• أو يسقط الحلم الضيْق
بين الخيارين •• وجهُ التي أرقتكَ ••
تذَكر ••
طفولتها مترامية الحُزنِ ••
بعد احتراسكَ من وجعِ القلبِ
بعدَ احتراسِكَ منها ••
أذِنت لها بالتواطؤ
قدَّرتَ ان زمانَ الهوى طيِّع" •• والهوى طيعٌ"
والتباريحُ تأتي مرارا ••
وكانت خطيئتُكَ العشق •• والموتَ عشقا
وبين الخيارين ••
كان الرمادْ

* السويقه .. السوق الشعبي في المدينة القديمة بالرباط .

سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس

أمل دنقل

— ١ —

عائـــــدون !
عائدون ، وأصغر اخوتهم (ذو العيون الحزينــة)
يتقلب في الجـب ،
أجمل اخوتهـم لا يعـــود !
وعجوز هي القــدس (يشتعل الرأس شيبا)
تشم القميص •• فتبيض أعينها بالبكــاء ،
ولا تخلع الثـــوب ••
حتى يجيء لها نبـأ عن فتاها البعيد •
أرض كنعان (ما لم تكن أنت فيها) مراعٍ من الشوك
يورثها الله من شـاء من أممٍ ••
فالذي يحرس الارض ليس الصيارف ان الــذي
يحرس الارض رب الجنـــــود •
آه •• من في غــدٍ ســوف يرفع هامته ؟
غير من طأطأوا حين أز الرصاص !
ومن سوف يخطب في ســاحة الشــهداء ؟
ســوى الجبنـــاء !
ومن ســوف يغوي الارامــل ؟
الا الذي سيؤول اليه خـــراج المدينة !؟



— ٢ —

أرشق في الحائط حد المطواة
والموت يهب من الصحف الملقاة
أتجزأ في المرآة ..
يصفعني وجهي المتخفي بقناع النفط
ـ من يجرؤ أن يضع الجرس الاول ..
في عنق القط ؟!

— ٣ —

مشهد " جانبي " لفيروز
(وهي تطل على البحر من شرفة الفجر)
لبنان فوق الخريطة :
مشهد جانبي " لفيروز ،
والبندقية تدخل كل بيوت الجنوب
مطر النار يهطل :
يثقب قلبا فقلبا ..
ويترك فوق الخريطة ثقبا فثقبا
وفيروز في أغنيات الرعاة البسيطة
تستعيد المراثي لمن سقطوا في الحروب
تستعيد .. الجنوب !

— ٤ —

البسمة حلم !
والشمس هي الدينار الزائف
في طبق اليوم .
(من يمسح عني عرقي في هذا اليوم الصائف ؟)

والظـل الخائف ..
يتمـدد من تحتي ، يفصـل بين الارض .. وبيني !
وتضاءلت كحـرفٍ مات بأرض الخـوف :
(حـاء .. بـاء ..)
(حـاء .. راء .. يـاء .. هاء)
الحـرف السـيف
ما زلت أرود بـلاد اللـــون الداكن
أبحث عنه بين الاحيـاء الموتى والموتى الاحيـاء
حتى يرتـد النبض الى القلب السـاكن
لكـــن ... !!

ـ ٥ ـ

مشـهد جانبي" لعمـان ـ عـام البكــاء



والحوائط مرشوشة ببقايا دم لمقتـه الكلاب .
ونهـود الصبايا مصابيحُ مطفأة" فوق أعمـدة الكهرباء
مشـهد جانبـي" لعمـــان ..
والحرس الملكي يفتش ثوب « الخليفة » ..
وهو يسـير الى « ايليـاء »
والبيـوت تغيب وراء الدخـــان .
وتغيب عيـون الضحايـا وراء النجوم الصغيرة ،
في العلم الاجنبيّ ..
ويعلو وراء نوافـذ « بسـمان » عزف البيان !

ـ ٦ ـ

اشــترى في المســاء
قهـــوةً وشـطيرة .
واشـترى شمعتين .. وغدارةً وذخيرة
وزجاجـة مــاء .

...   .

عندما أطلق النـــار :
كانت يد القدس فوق الزنـــاد
(ويد الله تخلع عن جسد القـدس ثوب الحـداد)
ليس من أجـل أن يتفجـر نفط الجزيرة
ليس من أجل أن يتفـاوض من يتفـاوض ..
من حول مائـدة مسـتديرة .
ليس من أجل أن يأكـل السادة الكستناء !

ـ ٧ ـ

ليغفـر « الرصاص » من ذنبك ما تأخرْ .
ليغفـر الرصاص .. يا كيسـنجر !

القاهرة

توضيح عن منشور غزلي

احمد حمدي

مايبقى في الـواد غير احجاره
يالفاهم نعطيك البشاره
« اغنية شعبية »

ـ ١ ـ

لعينيك رائحة الارض ، والاغنيات
الحزينة ، في وطني ، وضجيج المقاهي
في امسيات الشتاء ،
وقافلة الوجد في كلمات الغزل .
لعينيك عشب المواويل ..
قائمة الشهداء ..
ملامح وجهي الذي حفرته القنابل
لعينيك طعم الخمائل
وماذا ؟!
لعينيك سحر الوطن
وماذا ؟!
المسافات بيني وبينك
ترتاح في صدفات المحار
وهذا الغرام الذي جاءني
من جميع الجهات !

ـ ٢ ـ

.. ويعرف انك كالخبز والماء
أنت ،
وعيناك اسطورة
انما كان يعشق فيك
جميع الصفات
ويعرف انك ممنوعة
كالمناشير
والنشرات « العدائية المغرضة »
وكانت هوايته العشق
حتى الجنون
وجمع الطوابع
والصور الصحفية للثائرين
وكان يحبك اكثر .. أكثر
ـ والحب سلطانه ـ كلما وصفوك له
كلما حدثوه ـ يحبك ـ عنك
يحبك اكثر .. اكثر
وفي الجزر النائية
وفي فاصل الاغنية



تمطى نشيجا
وتهرب .. تهرب لكنها تقترب

— ٣ —

تذكرتك الآن
كانت طيور المنافي
شاهدة ، والمكان يهاجر
نحو الحدود
وكنت على شفتي نداء
وأغنية لم تلحن
وكنت مهربة من بوليس الحدود
وملعونة في الجرائد
مثل اللصوص
وشرذمة الثائرين على الحكم
والشعراء الذين يقولون ما يعلمون
وما يعملون .
تذكرت أنك أحببتني ذات يوم
وألقيت قلبك بين يدي
فعلمتني ثورتي والتحدي

— ٤ —

أتذكر
أنا التقينا على الساحل المغربي
والاشارة ما بيننا
كلمة
فنسيت بدايتها
ونسيت نهايتها
ولكن جلسنا الى الارض
نشرب شايا
وما بيننا تسري رائحة الانبياء
وانظر في مقلتيك
أرى سحب الحزن
تعبر
أعرف أنا

بلغنـا نهاية هـــذا الغـرام
فنشرب شـايا
ويســقط ما بيننـا من حواجــز
ونحكي •• عن الحب ، والثورات
حين أوقفنـا الــدركي
في غضـــون التوقـع
كنت انتفضــت
فثــرت !

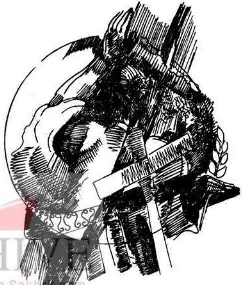


ـ ٥ ـ

ولم يك ما بيننـا
الدمـع والذكــريات الاليمـة
كان الجــدار ســميكا
ولكــن •••
تجيئين لـــي ،
تهربين من الفصــل
والــدارة المغربيـة •
• • • • • • • • • •
•• وصــرت نـــداءاً
وأوســمة فــوق صــدري
فعدنـا الى الارض
نشــرب شـــايا
ونصـــنع شايا •

الجزائــر

أحمد الحوتي



يا ريـاح الحب ..
يـندى الجـرح ... يـنـدى
وتصـير الارض .. وردا .
... ...
كان في الظلمـة يمشـي
يتعثـر
والعناقيـد .. تَعـرّى
تتفجــر .
... ...
قلت ــ يومـا ــ
يا صــديقي
ليس من هـذا الممـر
تعبر الشـمس الينـا
او يفيض النهـر ..
أو يأتي المطـر !!
هل يمد المـوت جسرا
تفـرخ الاحـزان زهـرا ؟!
أم هنا ــ تحت العباءات ــ استرحنا
وألفنـا لعبة الشهرة ، والمـوت
تجاوزنا المـدار !
وتخطينا سياج النهر
ــ ما كان لنا صـار علينا ــ

أيها النهر ... توقف



وتدور الشمس تبكي طفلها
وصديقــي ••
كان شمســا مطفــأة
جبل التوبــاد عــراك الهــوى
هجـر الحيّ وولى فزعــا
صــارت الأرض دمــا مستهجنا
ونزيفا يستحث المصرعا
آه كم شـطت مهــارى عرسنا
وعيــون الليل دغــلا موجعا !!
يا ريــــــاح الحب ••
يندى الجرح •• ينـدى
وتصيـر الارض وردا •
٢ ـــ حركتان •• الموت والحيــاة
الحركة الاولى :
لحظة •• يمتد فيها كــل شيء
(في فــم الطفل ••
وفي كف النــور)
أيها الصــوت المهاجر
كيف أبحرت الى المــوت ••
وغافلت الحيــاة !!
وهنا •• كنــا نغني
ندرك الخطب الــذي يجتث فينــا

نبتة أخــرى •• ويرمينــا
بشمس او حصــاة
ما خسرنا غير جرح واحــد !
ما خسرنا غير شبر واحــد !!
المماليك يزفــون المواقع
هم يقيمون الموانع
ويقول النهــر شـيئا
يقتفي ظل البكاء
هو يصغي لوجيب الارض ••
يصـغي •• ،
(أي كف فيك تأتــي بالوبــاء ؟!
أيها النهر •• توقف
نحن صلينا بما يكفي
حفظا الخبز

ألقينا الى الاسماك شص الفقراء
فتوقف
هذه الساعة لن تفلت منا
وتحمل وزر ما تأتي به في كل عام)
ويقول النهر شيئا •• ،
(انت حطمت الوجيب
وتخطيت الدلائل
وصنعت الموت صنعا)

الحركة الثانية :

معذرة •••
أيها الصوت الذي يقرع باب المقبرة
تنفض الاجداث •• هل أنت نبي ؟!
أم ترى آت م نالبرق ••
ومن ريح الشمال الطيب
ما علينا •••
« يثأر المقهى لبياع الجرائد »
« ترقص الحرب بأطباق الموائد »
« ها هو الفتح يجيء
من بريد الاغنياء
طاغيا •• يأتي
ولا شيء غريب
كل ما في الامر ان نلتاث
او نختار »
فتخير أنت ••• حد السيف
أو ظل الجدار
•••   •••   •••
يا رياح الحب
يندى الجرح •• يندى
وتصير الارض وردا

٣ ـ يا نورا ما بيني وبين الموت

ـ ١ ـ
ذبحتني نظرة الشرطي
كانت في يدي لغة
وكانت ـ في يدي الاخرى ـ
•• بكائية !

ـ ٢ ـ
دائما نذبح ـ والمدية في الكف ـ
وأوتار الرقاب
تتدلى بين أنياب الحبال المشرعة
بينما المذياع ـ في مقهى بعيد ـ
يتغنى ظل شيء في الكؤوس المترعة !!

ـ ٣ ـ
يفرح السياح ـ أسواق المدينة
بطن تمثال من الاسفلت •• للاغراب
يمنون بها أي لغة
والمدينة •• ،
خلف خط الهدنة الاخرى
بعيدا !!
واللصوص
يسرقون الشمس
يلقون بها خلف المرايا
أيها الوجه الكئيب
كل شيء هادىء ـ حقا
وبطن الارض حبلى •

ـ ٤ ـ
في كهوف التعساء
كانت الابواب تقعي
في ظلام الشارع المحنيِّ
كان الحب في عينيَّ عريانا
ووجهي •• ،

كان وجهي شارة حمراء
ودمي .. ،
كان دمي سيفا .
أيها القتلى جموع الفقراء
مرت الاقدام فوقي
ضيعت ما كان في مجرى
من الصرخات
شوهت وجهي
وعادت
تنتقيني ديدبانا !!

ـ ٥ ـ

وأنا أصرخ في وجه النهار
كانت الشطآن تتلو
رحلة النهر ..
تعتري ما تبقىً من سفر
وعلى الرمل بقايا
من وجيب وحوار .

... ...

هذه الليلة من غنى على شطآن
هذا النهر موالا بدائيا .. تعرى
راقصا . ولماذا لا يصير الموت
عرسا . والتواريخ المهانة
تمتطي عري السماء .
أيها الصوت المحاصر
عندما تطفو الجياد الخطرة
ويصير النهر في كفي .. وعاء انتظرني .

القاهرة



واحدى عشرة قصيدة من الشعر الالماني المعاصر

يوهانس بيشر

— ولد في ٢٢ مايس ١٨٩١ في « ميونخ » في المانيا
— درس الادب ، والفلسفة ، والطب في جامعتي « ميونخ » و « بينا » و « برلين » ..
— عرف شاعرا في المانيا واوربا عام ١٩١٧
— انضم الى « الحزب الاشتراكي الالماني » عام ١٩١٧ ، وانضم الى « منظمة سبارتكوس » عام ١٩١٨
— عاش في المنفى منذ عام ١٩٣٣ حتى عام ١٩٤٥
— لجا الى النمسا ، وشيكسلوفاكية ، وفرنسا .. والاتحاد السوفياتي
— قاد الحملة الثقافية من اجل الديمقراطية ، وله ادوار سياسة وفكرية عديدة
— عين عام ١٥٩٤ وزيرا للثقافة في المانيا الديمقراطية .
— توفى في ١١ تشرين الاول عام ١٩٥٨ في برلين
— يعتبر يوهانس بيشر من اهم شعراء الاشتراكية في القرن العشرين
— حصل على الوسام الوطني ٤٩–١٩٥٠ .. وعلى وسام « لينين » عام ١٩٥٣
— بهم مؤلفاته :
« المجد والسقوط » عام ١٩١٤
« الى الجميع » عام ١٩١٩
« المدينة الجائعة » ١٩٢٧
« الباحث عن الحظ ... والاعباء السبعة » ١٩٣٨
شموخ وبؤس

« نقطة المراقبة .. العليا » ١٩٤٤
« شعب يمور في الظلام » ١٩٤٨
« سعادة البعاد .. تضيء عن قرب » ١٩٥١

كم هو جبار .. وعظيم ... هو الانسان !
انه يشمخ الى ذروات السماء
ويغور في اعماق الحقيقة !
ومن زهو هذه الصور
يتعالى الشرف الانساني

***

كم هو بائس هو الانسان !
فيالهزاله .. وضعفه
وبالاخطاء مايرى !
كم هو خاو ... ودنيء !
أي جرم لايستطيع اقترافه ؟
وبالبأسه .. وعجرفته !
انه الكائن الذي تتجاذبه الاضداد !
الخير الانساني .. والشرور اللاانسانية !
انه ملتقى الاضداد ...
وبها تجتمع ذاته ...
ومن تلقاء ذاته ، وبذاته
يصرخ ... انظروا .. هاءنذا !
فيالكائن الذي يدل على دلالته !
فياللبؤس !!
وياللعظمة !!

***

سيحل الظلام

الساعة السابعة مساء .. سيحل الظلام
ماذا تبقى لنا اذن .. من الصيف ؟
كنت أتساءل .. وأجيب .. وانا أضيء النور !
ففي الظلام .. لايستطيع المرء .. ان يتساءل !
انه .. يشكو .. ويصمت
لان الظلام لا يقول الحقيقة !

***

انما هو مفرح .. ورائع
ان يميز المرء .. في النور
وفيالنور فقط .. يميز المرء بين الجيد .. والرديء
وبين العدل .. والظلم ..

***

انا في حاجة للنور ، لا تحاشى الاخطاء
لئلا أفقد التوازن .. في الساعات المختلة ..

***

انا في حاجة للنور .. لكى ارى
الفم مع اي فم .. يتحدث ؟
ايتها النجوم السابحة .. فوق داري
اللامعة بين شقوق الضياء
انني حين اتأملك .. خلال لمعانك
ارى حقيقة ذاتي ...

***

في الساعة السابعة مساء .. سيحل الظلام
ماذا اذن تبقى لنا .. من الحياة ؟
في الظلام ... تغدو المرآة عمياء
أضيئوا النور
دعونا .. نثق .. بالضياء

***

في المرايا الكثيرة
يصبح التأمل اكثر جدوى
حتى نصبح نحن .. مرآة للحقيقة ..

فولكر فون تورنة

— ولد في « كويدلنبرغ » في المانيا .. في ١٤ مارت ١٩٣٤
— درس « العلوم الاشتراكية » في « وليامس هافن »
— عمل بناء .. ويعيش منذ ١٩٦٢ في برلين الغربية
— أهم مؤلفاته :
« مقاطع نقدية » عام ١٩٦٢
« اخبار حول لافياتان » ١٩٦٤
« الغباء .. يجرنا الى السكين » ١٩٦٧
« فراء الذئب » ١٩٦٨

الانكسار

ليس هناك من يشيد امجاده ، وأبهاءه
بالمدافع .. والقنابل !
ليس هناك .. من يحب هذه الدولة !
ليس هناك من يحب ان يصبح جنديا !
ليس هناك .. من يحب أن يصبح جنديا !
ليس هناك .. من يعرف طعم الراحة ممن يعتمرون !
الخوذ الفولاذية !
ليس هناك من يسأل عن رأيه .. قبل سوقه



الى المعسكرات !
ليس هناك من يفتح فمه .. ويظل حيا !
ليس هناك من هو فخور هذا اليـــوم بسيقانه الخشبية !
ليس هناك من حالفه الحظ ، وعاد ثانية من الحرب!
ليس هناك من هو غني !
ليس هناك من يخشى الافلاس !
ليس هناك من يستطيع حتى ان يشرب قدحا من البيرة !
ليس هناك من يعرف الفرح اليوم !

الفم العريض

انه يملأ فمه بالطعام
ويتحـدث عن الجوع !

انه يتشدق بالتذمر من .. البرد !!
وهو يقبع بجنب المدفأة !!

ـ ٢ـ سؤال

لقد مات جـدي
في الجبهــة الغربية !
مــات أبي
في الجبهة الشرقية !
فبأي جبهــة
سـأموت أنا ؟ !

ـ ٣ ـ حديث ذاتي

لماذا يجب ان تظل مقاطعك الشعرية
يانعــة .. اكثر من اوراق الشجر على النافذة ؟
انك لم تتحدث عن الاحياء .. كما تتحدث عـن الموتى !
تحدث عن النار السارية في اعماق المدنيــة .. كالصاعقــة !
تحدث كما شئت عن اليأس .. ولكن تحدث بقوة عن .. الموت

ايفاشتر يتاخر

— درست اللغة ، وعملت ناقدة ، ومحررة في الصحافة الادبية الالمانية ..
— تفرغت لكتابة الشعر .. وتعتبر «كاتبة متفرغة» في المانيا الديمقراطية ..

حنين للجنـوب

انه لسقوط رهيب .. هذه الهجرة
من الجنوب الازرق في المدينة الصفراء .. الرمادية
لا اقدر .. ولن اقدر ان أجـد
ماكنت أجده في الماضي .. في حنايا بيتي
كم احب الاغاني .. اغاني الجنوب
التي تغني وتدور .. حول الشيء ذاته !
اريد ان اعيش في كل ما هو جنوبي
يقف على عتبة كل بيت
ماذا أريد .. انا المرأة الالمانية ؟ ! .
ذات العيون الالمانية .. والروح الالمانية الدافئة
في بلاد الجنادب ؟
غريبة ... أنا غريبــة ..
كأغنيتي الشمالية .. الحزينة !

لعبة الكلمات

التفاح الحلو .. صيف
والدخان فوق المنازل .. حياة
وحب الليالي الشتوية
يقدر ان يهبنا .. حياة صيفية ..

***

انا اعجب بحكمة الكبار !
ولكني .. لا استطيع ممارسة الحكمة !
وتعكير صفو الابدية .. بكلمات عابرة وقتية !
ان كل أبعاد الحكمة الهندية
تضيع ... من بين يدي
الدخان فوق المنازل ... صيف
الحلاوة في التفاح ... حياة
والصيف .. والحياة
يهبان الحب ... دوما

حياة سلبية

« مقطع من شمس مخزونة »

ضباب ... مطر .. صراخ
صياح ديك .. من قرية بعيـدة
الشتاء يمر بصمت
الوان كئيبة ..
مائي .. أصفر .. أخضر
افكار متضاربة ..
رغم الجهد .. والعزم
ولكني أصاب بالخرس
والكلمات موصدة .. في داخلي

فولف بيرمان

— شاعر معاصـــر يعيـش في برلين الدمقراطية ، يقـرأ شعره بمصاحبة قيثاره .
— له عدة دواوين مطبوعة ..

قصائد

أنا .. أنا .. أنا
مفعم بالحقد
الذهن مشوش ..
والفكر مضطرب
لا أريد ان أرى احدا
لا تقفوا ...
لا تحدقوا بي
الجماعة تعاني اعوجاج الطريق
انا الوحيد فقط
معزول عن هذه الجماعة !
لا تتفرسوا .. متسائلين ..
آه .. عرفت الان ماتريدون !
تريدونني ان اسبح ..
في شبكة « النقد الذاتي » !
ولكنني .. انا الحرية !
ومالكم سوى ان تقطعوني .. وتمزقوني
اذا اردتم ان اقضم ... رغيفكم !

— ٢ —

نعم ... لوكنت بلا اسنان ..
لا سميتموني « ناضجا !! »
ولو كنت ارسم البسمة الكاذبة على شفتي
امام كل كذبة دسمة
لكنت .. الاذكى !
ولوتجاوزت الحق
كما تتجاوزون ..
لكنتم تضمونني في قلوبكم .. منذ زمن بعيد

— ٣ —

لا تسموا الطفل باسمه !
اما الرغبة ... فاخنقوها !
والالم ... ابتلعوه !
وليكن « الوسط » هو الطريق !
الوحل .. تدعونه بحرا تارة ،
وتارة ... ارضا يابسة !!
هذا ما تدعونه ... بالمنطق والادراك ..
الا تشعرون .. ان مداركم هذه
لا تعرفها الا « ادمغة الاقزام »
« وذيول الجرذان » !!
وما تمتلىء به اوجار الحشرات !
انكم تكبلون الارواح
على اقواس ... من نار
انتم تضعون اكاليل الشوق تحت دوران العجلات
يا انتم ! ... اغربوا عن طريقي !
بأفواهكم المطاطية .
اذهبوا .. ايها المهانون ، المستفزون
اذهبوا .. ايها المستغربون ... موقفي هذا ..
.... اذهبوا ..

— ٤ —

ما أريده ما اتوحاه ، هو الحقيقة
الثبات على الحقيقة ..
أنا .... من تدعونه بالكاذب !

٠٠ وليام ٠ ل ٠ مور ٠٠ من بالتيمور

ساعي البريد

« احتـــج وحـــده فـي
عـام ١٩٦٣ .. فاغتالـوه
باطـلاق ثلاث رصاصات
على جبينه .. »

يوم الاحـــد ...
اراح « وليام .ل. مور » نفسه من العمل
كان فقيرا ..
وكان بيته في « بالثيمور » ..
الاثنين ...
يوم الاثنين . كان « بالثيمور »
قد أخبر زوجته ...
« لا اريد ان اظل ساعيا في البريد »
سأقوم بجولة في الجنوب ..
السود .. والبيض ، ليتحدوا .. ليتحدوا
كتب هذا « شعارا » فوق لافتة ..
السود .. والبيض ، ، ولترفع الحواجز ..
... وذهب « وليام .ل. مور » وحيدا ..
الثلاثاء
يوم الثلاثاء .. يوم آخر ... في القطار
سأله احدهم
سأله عن الشعار ... اللافتة ، التي يحملها
وتمنى له النجاح ..
اسود .. ابيض .. ليتحدوا .. ليتحدوا
الاربعـاء
يوم الاربعاء .. كان « وليام .ل. مور » في «الاباما»
تمشى على الجسر

وكان الطريق الى « بيرمينغهام » طويلا ..
كانت اقدامه متورمة

السود .. والبيض ، ليتحدوا .. ليتحدوا
الخميس

يوم الخميس .. أوقفه « رئيس البوليس » ...
قال له :

انك رجل ابيض .. فما شأنك بالعبيد ؟

أيها الرجل .. فكر ، فأن الثمن غالٍ ! ... »
السود والبيض .. ليتحدوا .. ليتحدوا .
الجمعـة

يوم الجمعة .. ركض خلفه احد الكلاب
اصبح صديقا له ... !
وفي الليل رجموهما معا .. بالحجارة ..
السود والبيض .. ليتحدوا .. ليتحدوا
السبت

يوم السبت .. كان يوما حارا
جاءت اليه .. امرأة بيضاء
سقته ماء ... وهمست في اذنيه
« انا .. أويد رأيك ... »
السود والبيض ليتحدوا ليتحدوا
اليوم الاخير

كان يوم الاحد ... وكان يوما صيفيا .. أزرق
كان ملقى على عشب أخضر ..
وعلى جبينه .. اورقت ثلاث قرنفلات حمراء
... جبينه الشاحب ...

السود والبيض .. ليتحدوا .. ليتحدوا
كان هذا الشعار لايزال مكتوبا ... على اللافتة ..
لقد مات .. وحيدا

ولكنه .. لن يبقى . . . . . وحيدا !

توماس براش

— ولد في ١٩ شباط ١٩٥٤ في بريطانيا
— حصل عام ١٩٦٣ على الشهادة الاعدادية ، وامتهن الميكانيك بعد تخرجه في مدرسة فنية ..
— عام ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥ درس الصحافة في جامعة (كارل ماكس) في (لايبزغ)
— عام ١٩٦٩ ـ ١٩٧١ درس (فن الدراما) في كلية (الفلم والتلفزيون) في (بوتسدام)
— عام ١٩٧٢ عمل في ارشيف (برتولت بريشت)
— يعيش (توماس براش) الان (كاتبا متفرغا) في برلين

استنساخ

« الاسماء .. » ... صرخ الشرطي
ولوح بقبضته في وجهه
ولم يقل شيئا ..
عندما شعر بالرفسة على قفاه .. !
قال القاضي .. « انا قرأت كتابك ..
اننا نرتبط بمهنة .. اخوية واحدة .. »
واشعل له سيجارته ..
ولم يقل شيئا ! ..
وقرأ القاضي .. « انه يعترض على سجل الوقائع .. »
وامر بابعاده
انه لم يذكر الاسماء
ولم يقل مايعرفه
لم يكن يعرف شيئا .. ولكن
هذا ما اراد ان يدلي ... به !!

كم هو عددنا ياترى

هذا الذي يقف هناك
في مفترق الطريق
لم يصبح . واحدا منا
انه الان يضع على عينيه
نظارات .. بلا اطار !

حتى كدنا .. ان لا نتعرف عليه !
كم تبقى منا .. وكم هو عددنا ، ياترى ؟
وهذا الذي كان بالامس

يتابط اسطوانات « جيمس هنديكس » (١)
انه يزهو الان .. انه يعرف بالمهندس !!
انه يرتدي البدلة .. وربطة العنق !
ونحن لم نزل نحن في تعاستنا !
وهو اليوم ... ينتفج كالامير !!!
ونحن ؟ .. من نحن ياترى ؟

انا نريد أن نواصل المسيرة .. ولكن ما الذي نريده ؟
وهذا ؟ اي اسم يحمل هذا الفخ ؟
هذا الذي يجرنا الى قاعه .. واحدا تلو الآخر !

(١) مغني امريكي .. .

مساء تلك الظهيرة

محمد برادة

مهداة الى محمد الهرادي صاحب قصة « الظهيرة »

تعبت قدماه فيما يبدو . منذ الظهيرة وهو يمشي . طاف في العاصمة تائهاً بين جنباتها يجوس الحي بعد الحي ، ينقل عينين تنظران بآلية الى ما يصادفهما . كان بينه وبين المساء ساعات لاطعم لها ، يتجرعها على مضض لايلجو فيها شيء حتى تصفح المجلات العارية يزيد من ضيقه . لايقوى على النوم . لايقوى على الجلوس . لايقوى على الاستماع إلى ما يقذفه المذياع من كلمات وأغان محنطة . يظل كالمشاول : يشاهد ، يتلقى ، يجتر . .

حتى إذا دلف المساء ، عاودته الحياة وهو يتجه الى الخمارة يرتادها كما يرتاد خروف زريبته بعد أن ضل الطرالجريئة مما يجعل المبتدئين يعلقون : الأهم أن الكأس تحل عقدة اللسان ، تشرح الصدر والجنان تدفع عن النفس الأسر والهوان . تحسبهم سكارى وماهم بسكارى ، يتحدثون في كل شيء وباساليب مختلفة ، وقد يستعملون لغة الموروس لتمرير انتقاداتهم وآرائهم الجريئة مما يجعل المبتدئين يعلقون : « سكران وحاضي طرافو . »

لكنه اليوم شديد الضيق منذ أيقظه الحارس ليذكره بأن النوم ممنوع فوق كرسي الحديقة طاردا من أحلامه صورا مؤنسة تبدد وحشة هذه المدينة ـ الحجر .

خارج القسم ، وبعيدا عن التلاميذ ، لم يكن يفكر في مقاومة الكابوس . حضور الاشياء والعلائق قـوي لدرجة انتفاء تصور الاضداد . ويوما بعد يوم تتسرب الامر الواقع ، الى الخلايا والمسام ، فتبدو طبقات الهيكل ملتحمة بالاسمنت والحديد ، ولا يتبقى غير الاستـسلام والهرب الى الكأس لاختراع أحلام وهذيان يحصـنانه مؤقتا ، من الجنون .

تعبت قدماه فيما يبدو ، ونظراته الآلية لم توقف الفليان داخله . انتهى به المطاف الى حي السويسي . تمتد الشوارع ، تبرز بنايات الفيلات من بين الاشـجار والنباتات المتسلقة لتكسر رتابة الفضاء . من حين لاخر يمر بجنود أو رجال شرطة يحرسون بعض البوابات . تمرق سيارات من كل الفينات والانماط تخفض احداها من السرعة وتدلف الى ما وراء سور الفيلا ، ثم ينقفل البـــاب .

يوغل المساء وهو يوغل في السير . يعرف ان اليوم يوم سـبت ، وان الحانات قد عمرت جنباتها .. لكنه يبدو كالمسحور بهذه المغاني وبأضوائها المنبعثة من وراء الزجاج والاشجار . يسمع ويقرأ عن حياة الترف ، الا انه لم يعانيها عن قرب . تستبد به الرغبة في ان يرى هذه الفئة المحظوظة وهي تعيش ... هل طعم الاشياء مختلف عما يعيشه هو بين المدرسة والغرفة الصـغيرة والخمارة وشوارع العاصمة بعد منتصف الليل ؟

اقترب بخطوات متزنة من باب فيلا تغمرها الاضواء وسأل العساس الذي هب لاستقباله :

ـ هل الحـاج موجـود ؟

ـ سيعود بعد قليل .. لكن المدعوين بـــدأوا يحضرون .. تفضل من سيادتكم لاخبر الحاجة؟

ـ قل لهـا معلم الحي .

تبدو بقفطانها وحليها ومساحيقها ووجهها الابيض وابتسامتها المسترسلة ، في سن اقل من الثلاثين رغـم انها تجاوزتها بكثير كما تبين له وهو ينحني على يدها ليلامسها بقبلة طائرة كما شاهد في الافلام او كما شاهد في حلم الظهيرة .. سيعيش الحلم ، لا ، سيبدع حلما جديدا . قبل ان يتكلم ، اقتنص فكرة مباغتة داهمتـه وهو يتساءل عما جعل الحاجة تبدو في عنفوان الشباب . نعم ، حب الحياة ، سعي الحياة . ما يتيح لك ان تتمتع بكل الضروريات والكماليات ، والا تحس بأن هناك خوفا من ان يحاصرك الحرمـان .

« كنت قد تعرفت على الحاج في احـدى المناسبات ودعاني لزيارتكم لست ادري ان كـان الوقت مناسبا . المدرسة لا تترك لي وقتا كثيرا » .

لم ينتظر ان ترحب به ، وهو ما فعلته من بـاب المجاملة ، فتقدم نحو الصالة الكبيرة المتلألئة بأضـواء متباينة الالوان حسب الاركان والزوايا . ولم يتـرك لها مجـالا لتستلم الكلمة : راح يربط فكـرة بأخرى وتعليقا بتعليق عن هندسة الفيلا وعن اصحاب الذوق ، وعن اهمية المرح والانطلاق بعد الانتهاء من الشغل ومن

صداع الصفقات ...

السيدة تبتسم ، والعيون مسلطة على هذا الشاب المقتحم للسهرة بلباس يفتقر الى العناية والاصول، ولكي يبدد الشكوك ، مد يده الى صينية المشروبات واخذ كأس وسكي جرع منه جرعة كبيرة وهو يقول ضاحكا : « تصوري يا سيدتي المحترمة ، ماذا كان سيكون مصير العالم لو لم يخرج هذا المشروب من العدم الىالوجود ؟»

قهقهت . أطمأن هو الى ان خطته مؤهلة للنجاح . أدار راسه في كل الانحاء مبتسما . يلقي النظرات بتلقائية واندهاش كأنه يرى الناس لاول مرة . فعلا ، مثل هؤلاء لم يسبق له ان رآهم عن قرب .. ثم النساء الانيقات الجميلات ؟ جميلات غير جميلات لا يهم كثيرا . ما يسترعي انتباهه هذا الالق المنبعث من العيون ، والعافية المتدفقة من الوجنات والمسارب الفاصلة بين النهود .

اختلط بالمدعوين والمدعوات .. كان يتلقف الايدي ويندفع في الكلام . لواحدة قال انه حسبها سعاد حسني التي شاهدها في فيلم عرض أخيرا بسينما بطانة ،ولاخرى حكى النكتة التي سمعها عن أنديرا غاندي وكوسيگين ، ولثالثة اعتذر بأن الجو لايسمح بأن يحكي ما وقع لصوفيا لورين أثناء زيارتها لادغال افريقيا ... الرجال يبدون منهمكين في احاديث جادة او يضحكون في وقار . كأن النساء في انتظار من يسليهن . وهو يبدو منطلقا متدفقا حاضرا بكليته من خلال كل كلمة يتلفظها ، ومن خلال ضحكة يرسلها .. وهذا الوسكي الجيد ، صرفا يبتلعه ، **أين منه النبيذ الاحمر العادي الذي تصبه البارمية « رحيمو » أو « قمر المكان » كما كان يلقبها بينه وبين نفسه ؟**

اشرب يا معلم المدرسة الابتدائية الحرة الابية الناشرة للعلم والعرفان . كنت تظن ان كل الخمور قد أصبحت مغشوشة والا لماذا لا تحرك فيك السواكن فترتد الى غرفتك وصحوك يهرس اعصابك ؟ ان لم تسكر الليلة ، فتيقن ان الخلل في اجهزتك النخاعية والعصبية والهضمية والغددية لا في هذه الخمرة المصفاة تنعكس مشكاة ملتهبة على خدود وعيون تلك النسوان الطريات . اشرب نخبك ونخب رفاق الخمارة الذين لن تطأ أقدامهم أرض هذه الصالة المترفة . واشرب نخب الرفاق الذين رحلوا ولن يعودوا ، ونخب الوحدة القاتلة ، ونخب الهموم الصغيرة والكبيرة .. افترض ان العالم انتهى في هذه اللحظة وانك الان تدشن عهدا جديدا تمحي فيه الحواجز والفواصل ، يختفي منه القبح والبؤس ومذلة السؤال . اشرب على افراحه ، افراحه الاتية ، أما ما مضى ... آه !

إلراس تدور ؟ لا بأس هذه من علامات الاحساس بالجمال . لست اذن ، بدعة بين الناس : من قبل لم تدوخك العناقيد المعصورة لانك كنت تشربها في مناخ كابوسي .. كنت تتجرعها محاطا بوجوه كابية مقهورة ضحكاتها أشد ايلاما من حد السكين .. تتجرعها وانت تفكر في الراتب الذي يتبخر في اول أسبوع من الشهر ، وفي الاب المحتاج ، وفي الزواج المستحيل ، وفي عضات البق والبرغوث، وفيالفخذين ـ الكهف للمومس المتقاعدة التي تقبل التعامل بالطلق ...

ارايت كيف ان الكلام يفيد ؟ الكلام الفصيح طبعا (أفصح الصبح بدأ ضوءه ، أفصح الصبح لذي عينين ، ويوم مفصح أي لا غيم فيه)

لاشك ان عدم اتقانك للفرنسية يبعث الاستغراب في نفوس المستمعات المتحلقات حولك .. لكنك الليلة بارع في تمثيل دورك . تنطق الكلمات بالفصحى وتمزجها بكلمات فرنسية محرفة تلتقطها ساخنة من أفواههن .. كل الكلمات تؤدي الى روما اذا توفر لها الرنين وحسن الاداء وخفة الدم ، وما يسعفك أكثر ، العينان المسليتان تنضحان بالخبث والشهوة الجامحة ، وبعربدة تنضج على مهل .

يقف الان بوثوق وسط الصالون . يصفق بيديه منبها الساهرين والساهرات . كالبهلوان المتمرس يبدو. تغمره نشوة لا حد لها سيأخذ الكلمة فلينصت السادة المحترمون :

اسمحوا لي ان اقتحمت عليكم خلوتكم ومناجاتكم وهمساتكم .. لكنني أجد لذة أكبر في الحديث والتفكير بصوت مرتفع ، وفي محاولة تكسير الجدران بواسطة الكلام . ما شجعني على ذلك ، هذي السيدات المحترمات .. لم تكن لي معرفة سابقة بهن ، ومعذلك اذاب حديثنا وضحكاتنا الوقار المصطنع .. وهن اللائي اقترحن علي ان أكون وسيطا بين الحاضرين لنتكلم جميعا .. هي لعبة إن شئتم الا ان نجاحها يتوقف على مشاركتكم .. المطلوب التلقائية والانسياب مع ما يخطر على بالكم من ايحاءات .. سأبدأ وعليكم ان ترددوا ما أقوله ولكل واحد الحق في التعليق ...

قولوا معي : الصبر

ارتفعت الاصوات : الصبر

« .. مفتاح الفرج » / « مفتاح الفرج »

لا تجزموا الراء بل افتحوها ، والا فان المعنى سيتغير راسا على عقب وكذلك منطق الاشياء .

الضحكات والتعليقات وهمسات الاستحسان تصله من بعض السيدات فيتضاعف حماسه . يعود ليصيح :

« لكل شمس مغرب »

يرددون وراءه : لكل شمس مغرب

يرفع يده مشيرا اليهم بالسكوت ثم يتكلم في شكل عزف منفرد : وشمس قلبي لا مأوى لها ، تائهة تظل ، تتبدد بين نار الشهوة ورماد المعرفة ، مكشوفة الرأس، عارية القدمين ، تطأ المحارات ولا تلجها .. من منكم يصنع لها مغربا ؟

عاد يصيح :

« من شهوة التمر يمص النوى »

ظهر من ترديدهم انهم لايدركون معنى الكلمات .
قال بصوت اعتراه الحزن فجأة :

النوى جمع نواة وهي الحبة الموجودة داخل التمرة .. والمثل يقول من اشتهى التمر رضي ان يمص النواة مثلما يمص الطفل حلمة أمه ، والرجل حلمة زوجته وعشيقته ، والشارب حافة كأسه ...

قولوا معي :

تصدأ القلوب كما يصدأ الحديد

تلكأت اصواتهم عن التقاط الكلمات . اعاد الجملة مرة ثانية ولكن الاصوات تبعثرت وارتفع اللغط والضحك .. استبدت به نرفزة كاسحة كأنما أحس بأن خيوط اللعبة ستنفرط . مع ذلك استمر يخاطبهم :

« القلوب تصدأ حين تغدو عاجزة عن الاحساس، عاجزة عن الفرح ، عن الالم .. حين تتوارى خلف طبقات من ادام المواضعات والمجاملات ورتابة السلوك، تماما مثل قلوبكم أيها البلداء .. »

كرر كلمة البلداء ثلاث مرات . ارتفع صوت صاحب الدار يأمره بأن يخرج وصفق بيديه مناديا العساس . في نفس اللحظة ، وقف احد المدعوين يعارض في طرد « المعلم الفيلسوف » كما سماه . قال علينا ان نترك له حرية التعبير عن أفكاره سيما وان الامر يتعلق بلعبة لا تخلو من تسلية . أردف بالفرنسية ان ما يفعله هذا الضيف المقتحم هو صيغة اخرى للعبة « الحقيقة » التي يمارسها البورجوازيون في فرنسا ، وان الاحتفال ليستحق هذا الاسم ، تلزمه مثل هذه المفاجآت المتحررة من الرتابة ... صفقت النسوة في استحسان ، واكتفى المعلم السكران بابتسامة امتنان مستأنفا الكلام :

يقول شيخ العارفين : « الحق لا يستعير لسانا من غيره » . معناه يا سادة يا أذكياء ، وانا البليد ، : اني افترضت ان جهلكم بلغة هذه الارض التي نستوطنها يخول لي اعتبار نفسي على حق ، ولساني فصيح فلماذا أستعير لسانا اخر ؟ سميت الاشياء بمسمياتها . لكن يظهر لي الان – أدركت ذلك فيما يشبه الومض – ان الامر أعمق مما اتصور . سأبدو مضحكا باعثا على الشفقة لو ذكرتكم بالذين يعيشون في الاكواخ يتهددهم الجوع والمرض .. لو انتقدت الغنى الفاحش وهذه الزرابي الرباطية والتركية والايرانية ، والثريات والموكيت الملون ، والصواني المفضضة ، وروائح العطور الباريسية، وربطات العنق الحريرية المدلاة من أعناق الرجال كأنها حبال للشنق تنتظر الاشارة ...

سأبدو ساذجا لو سردت على مسامعكم ما تناهى الي من اخباركم يا مجتمعنا الراقي حين يستبد بكم الملل وتلفكم النشوة فتضعون مفاتيح البيوت وتطفئون الانوار ويأخذ كل منكم مفتاحا وزوجة ، ويا ويل من اختار له الحظ زوجته !

لاصدقكم القول ، عندما تخطت قدماي عتبة هذا الصالون ، وصافحت عيناي الوجوه الجميلة ، وشربت الراح ممزوجة بابتسامات هذه النسوة الطريات ، تخيلتني ألج البهو العجيب الذي رأيته وانا نائم في الظهيرة فوق كرسي حديقة عمومية .. ولقد غمرتموني بلطفكم وكرمكم فظننت ان بالامكان ان اصبح واحدا منكم : افعل ما تأمرون به ، وأعيش في هذا الرغد .. لكن ها انتم ترون: شيءما، أقوى مني، يستعصي على فهمي، يجعلني اكشف هويتي لاعبر لكم عن كراهيتي. في لاوعيي تسكن صور لمثل هذه الحياة ،لكن أيضا في وعيي،ظاهرا وباطنا،يستقر الولاء المطلق للاخرين المكتوين بالقمع والجفاف، بالامبريالية والدكتاتورية، بالعنصرية والتفاوت، بالتجهيل وبالمخبرين، بالاستغلال والسخرة بالقهر وبالحرمان ...

كنت أمثل : تخايلت للنفس أشياء . قلت هذه فرصة العمر ، تتألق لتفتن واحدة تقسم عليك بأغلظ الايمان في نهاية السهرة ، وحتى لو كانت متزوجة تعتذر لزوجها ، فتذيقك طعما للجنس لم ترتو به من قبل . اخذت الكلمة قسرا لكن يبدو ان الكلام لا يكفي . ها أنتم تبدون هادئين مبتسمين وسط عالم متماسك مرتب رغم كل شيء .. وانا ؟ لحن نشاز تنصتون الي باشفاق ومجاملة .

الساعة تجاوزت الثالثة صباحا ، وانت يا حامل مصباح ديوجين الشهم ، تتدحرج وسط الشوارع الفسيحة الخالية ميمما شطر سلا .. تستعيد وتجتر : أين احلام الظهيرة ؟ أين احلام المساء ؟

تنتابك الحسرة لانك لم تذهب الى الخمارة وانتهيت الى ان تطرد في الثالثة صباحا لتسير منبوذا كناقة جرباء . لا تتطلع الى السماء ، ولا تسل نفسك بالكلمات والامثال . انس ما حفظته ذاكرتك : « السماء طالعة كواكبها كأنها جربت بالنجوم » ، وقبل قليل حدثتهم عن القلوب التي تصدأ ونسيت ان الجرب يطلق ايضا على صدأ السيف ، وانت وحيد تبدو أجرب: أين عشيرتك ؟ أين عشيرتك ؟

تعبت قدماك فيما يبدو . منذ الظهيرة وانت تمشي. يلوح الجسر ممتدا بين الرباط وسلا .. تتذكر أبياتا لابن الرومي .

نبئت في منزله نسوة   يلبس ثوب الليل كالمبذل
يعملن فيه عملا صالحا   يرفعه الله الى أسفل
يستغفر الناس بأيديهم   وهن يستغفرن بالأرجل

عادت الابتسامة الى فمك .. يتبدد الحزن الثقيل مع تبدد السكرة . تلوح بيوت القصدير في « تبريكت » وخلفها العمارات – العلب حيث تسكن . تتذكر المدرسة والتلاميذ ، تتذكر درس النحو الذي ستلقيه صباح الاثنين عن الاستثناء .. تلمع في ذهنك الجملة – المثال ، ستكتبها بطباشير احمر فوق السبورة السوداء لتنقشها في وجدان التلاميذ ، ستكتب :

« لم يبق لنا الا الحقد ، واذن فكل الامل باق »

الموعد

علي سليمان كلفت



اهتزت الفروع باغصانها على قمم الاشجار . تمايلت الذؤابات ، وضربت الريح على اعناقها تباعا . كالت الريح الضربات . الريح صرصر عاتيه . اشتد حفيف الاوراق المبرحة وتخللها صفير كالفحيح . اطبقت السماء على الارض كفارس مزمجر ، قد جنت السماء . فعقع الرعد كمالو ان السماء ـ على ضخامة السماء ـ تقهقه ، وتوهج خط ابيض مندفعا من طرف الى الطرف الاخر من نصف دائرة .

— ١ —

● النصب فاقد الهوية على اليسار . نظر في عيون الناس ثم القى نظرة على الاسفلت المبتل اللامع . تفكر في حذر وركز بصره على اللوحة الاحادية المترددة بانتظام الالة بين قطاع عبارة عن ربع دائرة . انعكست الاضواء الكهربائية المصبوبة من قمم اعمدة النور ساطعة على ارض المدان فصارت الارض صفحة لامعة ذات بؤر ضوئية فكر في الميدان وشرطي المرور الواقف فوق برج المراقبة تحت المظلة الخشبية المائلة . المهمة سوف تكون في هذه الحالة معقدة . لابأس . تطلع في مجموعات الناس المحتمية تحت هذه المظلة وتلك الشجرة . ثم رجل قصير — بعيد النظر يتدحرج تحت مظلة سوداء تسيل من نهاياتها الحديدية حبات المطر . قدر لرجلك قبل الخطو موضعها — حكمة . لم تعد الرؤية ممكنة خلال الزجاج الامامي المائل الا ربع الدائرة . لو ان معه مظلة لاستطاع ان ينطلق بها ماشاء دون ان يجعل عيون الناس تكيل له نظرات العطف. من الممكن ان يحسب المرء دائما حسابه ؟

« على طول ؟ »

«نعم نعم ، طبعا طبعا . »

● بيده ، من جيبه ، في ارتباكه ، اخرج علبة سجاير وقدم واحدة للرجل المتمنع متطلعا الى التعبيرات البشوشة في وجهه ودائرة فمه الذي احتشد بضروب من الاسنان الصفراء ، والاسنان الصفراء المتهشمة ، حيث تراكمت عليها بقايا طعام الامس وربما بقايا الايام القليلة الماضية .ان يكسب ود الرجل في لحظة كهذه . ان يكسب ود الرجال هنا وهناك . فتح القداحة ودفعها نحو الرجل ثم اشعل لنفسه السيجارة . على الناحية اليمنى جاردن سيتي ، وعلى الناحية اليسرى ، ماذا على الناحية اليسرى ؟ لايهم .انت الان في شارع قصر العيني وسوف تفاجيء الرجل بعد لحظة وتقول : هنا عند هذه الناحية

— ٢ —

حاذر الوقوف عند مفترق الطريق . شوارع جاردن سيتي النظيفة ضيقة ومنحنية ولكنها خالية . حمداً لله .احس بالحقيبة في يده ،وباصابع يده الاخرى مطبقة على السجارة . ان يكون متيقظا ، ان يحتفظ الرجل بأعصابه هادئة . استدار عند اواسط المنحنى ليعبر الى الجانب الاخر ونظر الى الخلف .

يوم كهذا جعل الخلائق تحت سقوف ديارهم .

مرقت عربة وكانت سيارة جيب للشرطة تتبختر في سيرها في الاتجاه المضاد . ومرقت سيارة اخرى . لاعليك احس بالحقيبة في يده ، وبوقع اقدامه خافتا في تضاعيف سمعه . لن تعبأ بالمطر على الاطلاق . اجال ذهنه في خطته . الساعة الثامنة والربع . اذا سارت الامور على مايرام سيكون قد انتهى تماما بعد ساعة منذ الان. سيكون قد اضاف قيمة الى هذا العالم اللامتناهي. قيمة عمل .

تحت المطر قاوم احساسا قويا بالضالة الشديدة وهو يدب على ظهر كرة الارض ، لتجرى بدورها في فلكها حول هذه الشمس ، حيث تتخذ هي الاخرى طريقها في عالم المجرة . ان تفعل او الا تفعل ، هذه هي القضية. ان يمتلك الانسان عالمه ، ارضه تي تي تي . تنبه .

عند نهاية المنحنى جابهه فندق فونتانا حيث استقام على طرف جزيرة المنيل ، بواجهته المحدبة الى صفحة النيل ، وفندق النيل وشبرد وسميراميس والهيلتون من الشاطىء الشرقي القريب ، وبناية متحفية عند المنطقة الجنوبية الشرقية من الجزيرة المقابلة : مبنى قيادة ثورة الثالث والعشرين من يوليو ،وبظهره المقعر الى مستشفى قصر العيني . ومن فندق فونتانا تحدر جسر فونتانا السياحي فوق ماء النيل على هيئة قوس مرخي ليصل بين البناية الحديثة والبر الشرقي .

— ٣ —

عبر الى الجانب الشاطئي من شارع كورنيش النيل ليس مفيدا على اي حال ان يمضي الرجل على قدميه حتى وان كانت الريح محملة بسيل من مطر . تاكسي. كسر العداد قبل ان يتخذ مكانه في المقعد الخلفي . احس برعدة . مستشفى قصر العيني الجديد على اليمين والقديم على اليسار .

الطلاب ليسوا اطباء انهم طلاب حقيقيون . قباله كازينو المعمورة السياحي تنبه .

« كوبرى الجامعة من فضلك . »

انحنت العربة لتعبر فوق الجسر الصغير حيث ينتهي من الناحية اليمنى عند باب الكازينو . بين الجسر الصغير وجسر الجامعة امتد الطريق اللامع بعد المطر،على الجانب الايمن منه مستشفى قصر العيني الجديد ، وعلى الناحية اليسرى قصر سرى لادارة كافة انواع المقاولات كان القصر في ايام الـ «ماجناكارتا» مملوكا لامير اقطاعي من عهد الملكة . تمنى لو ان السائق ابطأ في سيره قليلا. الثامنة والنصف الاخمس دقائق . اعتنى بوضع الحقيبة فوق رجليه بينما تباهى السائق قليلا بخبرته الكبيرة في مضمار القيادة بتواضع العارف ، والعارف بالله .

« خوض المياه يحتاج الى معالجة خاصة . »

وقال الراكب : « كذلك الى مراس .» واحس براسه مجوفا وبكلماته العجيبة آتية من اغوار نائية .

« لقد وقفت بالرغم من كل شيء . »

« نعم لقد قدرت الموقف ذاته . »

« الاتوبيسات لم تعد تصلح لشيء ، اللعنة على السائقين . السائقون هم السبب . »

«اهو كذلك ! لقد ظننت ان الامر غير هذا . »

ابتسم . فتش عن سجائره .اشعل واحدة لنفسه

واخرى للرجل .

«طالب؟ هل انت طالب ؟ »

« لا ، هل كنت تعتقد انني طالب ؟ »

فكر . انه لايمكن ان يكون طالبا قديما في كلية انهندسة بجامعة عين شمس .

« فيالحقيقة انا موظف ،انني موظف بالبنك ،لكنني موظف صغير . اعمل بالثانوية العامة . »

وساءل الرجل متوددا ، « ايبدو انني طالب ؟ كل الناس تقول عني ذلك .

ثم اضاف كمالو انه محدث لبق .«انظر ، لم يكن في استطاعتي الالتحاق بالجامعة او حتى المعاهد العليا، لكن الله ، نعم لقد جعلني اتقاضى في البنك مرتبا يعادل مايقبضه الجامعي . »

حاذر التورط في حوار لاقراله ،وان يترك السائق يمضي في نقاش أيا كان نوعه ، الوقوع في حادث . احس بالحقيبة على رجليه . وعند نهاية جسر الجامعة أحس فيداخله بقدرمامن التوفيق فيمعالجة اموره معالمجهول.

« شارع حديقة الحيوانات ثم ميدان الجيزة من. »

عندالملف اشار الرجل عبر تمثال نهضة مصر الى بنايةكبيرة تتسنمها قبة ضخمة ومضاءة: جامعةالقاهرة

قال الرجل :« معتصمين مازالوا . لادري الى اين تسير بنا هذه الدنيا ! »

واستطرد الرجل « انت لم تدر اذا ! هم ببساطة يريدون انيقلبوا نظام الحكم ! نعم . ويبدو انك لم تقرا الجرائد ايضا ، لقد قالوا ذلك ، وقد قالوا ايضا انهم يريدون الحرية ، ماذا تظن ان تكون الحرية ؟ اسمع ياستاذ ، الحرية والديمقراطية مجرد كلام ، ماذا عسانا ان نفعل بهما نحن الشعب ؟»

نقل . الى ناحية اليسار قليلا أدار عجلة القيادة واستنكر الحرية بالذات . كانوجههجادا الىهذا الحد.

« هل يمكن ان نبتاع بها الشاي او السكر ؟ لقد اصبح كيلو السكر بربع جنيه ان وجد ، واصبح كيلو اللحم بجنيه ! والشاي . تصور مامن تاجر يقول لك نعم عندي باكو ! ولكن الطلبة قالوا ذلك . »

برهة صمت . الصمت القاتل ، ولم يكن غير رنات الرجل تتالق كومضات في ليل مظلم . تردد الصوت طافيا على سطح الفراغ « لقد دارت اليوم ايضا معركة ضارية تصور اقتلعالمتظاهرون الحواجز حجرا فحجرا، والمفترض انها حواجز شظايا العدو ، وقذفوا بهاجميعا الامن المركزي . »

واستدرك قائلا :« الامن المركزي ضربهم ايضا . »

ثم قال بعدئذ : «الطلاب ليسوا مسئولين وهذاهو السبب وتصور ، لقد اخذت قوات الامن تلقي عليهم القنابل المسيلة الدموع ، وما من احد سالت له دموع فكيف ترى ذلك ؟ ! »

لم يعد يشعر بالريبة ازاء رجل يثرثر تحت وطأة المعاناة . الثامنة والنصف . ميدان الجيزة . في ميدان الجيزة ايضا دارت المعارك في العام الماضي وانحاز الرجال جميعا الى صفوف الطلاب .وجد نفسه ميالا تجاه الرجل المتعاطف ، وراقب قذاله . الا يتورط فيما لا طائل تحته. تصرف بشكل اعتيادي اذ ناول الرجل سيجارة ، رجل وخط الشيب شعره لم يخل وجهه الحليق بجبهته العريضة وانفه القائم من سمت وقور . نفير .

عند اعتاب الميدان بذل الرجل جهده كسائق في متابعة العربات المارقة في اتجاهات مختلفة ، وحينذاك حدث الراكب وهو ما برح مركزا بصره عبر ربع الدائرة ذكر السائق اين تمركزت قوات الامن ، وكيف جابهت طلائع المظاهرة بالدروع والخوذ والعصي ، وبالقنابل ايضا .

قال:« لقد ادبوا الطلبه ، ولكن الطلاب ضربوهم ايضا . »

وقال الراكب : «عند هذه الزاوية من فضلك . »

انسل خارج العربة . تحسس الطريق قابضا على حقيبته كما لو انها على وشك ان تنفلت .احس بسحابة من الرهبة تطوف بداخله .في كل مرة بدأ فيها من جديد راوده شعور مرير بالغربة واحساس قوي بالانتماء. راقب المجهول وهو يجتازه مخلفا وراءه ضبابا كثيفا من الدخان .

توقف واستدار . راقب الطريق خلفه وعبر الى الناحية الاخرى . اتجه الى معبر السكة الحديد حيث امتد طريق القطار الموصل بين صعيد مصر وبلاد النوبة جنوبا ، وبلاد مصر السفلى حتى مدينة الاسكندرية من جهة الشمال .اندس واقفا بين الواقفين حيث احتشد الجمع على جانب الطريق ، وكان القطار المرتحل الى الجنوب يتدحرج بطيئا بفعل القصور الذاتي موشكا على الوقوف عند محطة الجيزة . لقد بدأ القطار في امتداده الطويل كثعبان رومانسي يتلوى على مهل .

— ٤ —

عند بداية الطريق الداخلي حيث تأخذ ترعة بدايتها لترافق الطريق حتى النهاية استقامت خيمة صغيرة مصنوعة من سعف النخيل وفروع شجر عرجاء تكومت خارجها فوق اقفاص من جريد حفنات برتقال ويوسفي. في ناحيةاخرى ارتفعت هامة النار فوق راس الرجل الجالس امامها .تركت النار وهي تعلو وتهبط ظلا متحركا للرجل واللبدة البنية على راسه حيث استدارت حولها شملة من الصوف البني ايضا مغطية اذني الرجل وملفوفة باحكام حول جبهته : رجل بشارب مفتول معقوف الجانبين يقف على كل طرف منهما صقر . أمسك الرجل عنق الجوزة بيده اليسرى واخذ يقلب النار بيده اليمنى بينما انساب الدخان من فتحتي انفه كعمودين متوازيين لمادة متدفقة رمادية اللون ،لم الرجل الطرف الامامي من جلبابه الكستور المخطط مبتعدا به من لسعات النار

الحامية ، وصاح وهو مابرح يجذب الانفاس عميقة من جوزته :« زوبة ، انت يابنت »

جعلت النار في مدها وجزرها الخيمة واقفاص البرتقال ظلالا تراقصت على الطريق . اما داخل الخيمة فقد انتشر الضوء احمر باهتا متركزا حول فخذ صبية عارية ، ها هي ذي الثانية تعبث الفتاة بساقيها رافعة اياهما مثنيتين ،ونافرة صدرها الصغير كأشدماتستطيع فتاة . وذي يدها تعبث ، وفمها منفتح . وتكومت خصلات شعرها داخل منديل ابيض وشيت اطرافه بحبات خرز حمراء وخضراء .

صاح الرجل غاضبا وكان قد جذب نفسا طويلا اخر . «انت يابنت » شرد بذهنه . انها تحلم قليلا . تتلوى تحت وطأة المعاناة فحسب . وقال في نفسه : من حق الصبية ايضا ان تنام .

« لاتواخذنا يااستاذ ، انها تغرق في النوم بمجرد ان تضع رأسها على الارض .»

وعندئذ صرخ وكأنما صب جام رجولته في صوته الغليظ :« قومي يابنت شوفي طلبات الاستاذ .»

نهضت الفتاة ، وسارت بخطوات حالمة الى خارج الخيمة وهي تنوسن المنطقة السفلى من ظهرها .

« كيلو برتقال واخر يوسفي . اسمعي هاتي كيلو برتقال فقط .»

«عندكم سجائر ؟»

«هناك .» ودلته الفتاة الى كشك على الطريق .

اشار الى سيارة اجرة نزل منها راكب لتوه فلم يكن قصده شراء برتقال او سجاير

«على طول.»

التاسعة الا اربع دقائق . لم يعد يفكر حتى في حقيبته فقد كان عليه انينطلق بخياله نحو المجهول . قاوم رغبة التفكير في الفتاة الصغيرة . لم يعد يفكر في شيء اخر سوى المجهول . السترة الحمراء ، والقميص الابيض ، والبنطلون الاسود . التاسعة الا دقيقة .

«هنا من فضلك .»

غابت السيارة حاملة كيس البرتقال في طريق جانبي ومضى هو في طريقه لايلوى على شيء.

— ٥ —

الدفء المعهود بعد المطر بث فيه احساسا ما بالضياع .سمع وقع اقدامه على الارض كأيقاعات قوية ومنتظمة .التاسعة ودقيقة . القناعة بالادوار الصغيرة الضرورية في هذا الخضم الكوني المضحك . السترة الحمراء والقميص الابيض . احس بنفسه طفلا وهو يحاول استحضار الخطة الموضوعة في ذاكرته . كم الساعة من فضلك ، اريد اضبط ساعتي ؟ ـ التاسعة، ان ساعتي ذهبية . نفير . تنبه . التفكير في أمور الكون لن يعفيه من تفادي الاشياء في الطريق . مصطفى وحسن وسيد وبقية الزملاء يالهم من اعزاء مكبلين . صلاح يقترب من النضج بخطوات سريعة ، هذا هو رايي فيه . انه ممتاز . فكر في الحقيبة .كان من الضروري ان يتصرف على ذلك النحو . لابأس . بدأ يدرب نفسه مرة اخرى انت ذاهب الى سينما مترو ، اليس كذلك ؟ ـ الى سينما كايرو بالاس ، هل تأتي معي ؟ ـ اسف ، معي موعد مع صديقتي سوزان فيالتاسعة صباحا ـ ارجوك يازميل قل ليماذا فيالحقيبة ـ وجدتها فيالطريق ولاأعرف صاحبها اظن ان بها بعض الاوراق فهل هي حقيبتك ؟ـ هي ليست حقيبتي يامحمد . حسن جدا . بعدئذ تأمل ذهنيا في القميص الابيض ذي الياقة الصلبة طويلة الطرفين .تراءى له القميص ناصعا في بياضه تحت السترة الحمراء. رابطة العنق حمراء او سوداء تكون او لاتكون . توافدت المناظر في مخيلته تباعا :نصب فاقد الهوية . السائق والاسنان الصفراء . الضغط المؤلم داخل الاتوبيس. المعاناة الاقتصادية في كل مكان . ان تكون المراهقة فقيرة. الافساد والتضليل الشقق المفروشة . الحرية التي ينالها النزيل فيزنزانته وفق القوانين الجديدة . ظاهرة التجمهر التلقائي ظاهرة جديدة : ان يقرأ البعض في عيون البعض الاخر . التزييف . عربة . تفادى العربة. الصبية تناوله كيس البرتقال .ماجدة .فضحك فيسره اذ ان سوزان يمكن ان تكون اية فتاة . اجال نظره في السترة الحمراء . داخله المجهول احساس بالحنين . واضطرب فؤاده .

ها هوذا يحدق في شوق . والان في مكانه ان يميز كل شيء وامامه . طريقه مرسوم امام عينيه ، وهاهو ذا يدب بقدميه على متن كرة الارض .

كانت يده متشبثة بحقيبة يده ، وكان الطريق خاليا تقريبا الا من بعض العربات مارقات ، العربات الخاصة او لوري او عربة جيب او عربة اجرة . وكانت اعمدة النور المتناثرة هنا وهناك حاملة عند اعناقها انتفاخات باهتة تبعث بومضاتها صفراء خابية على الطريق

القاهرة

الأمنية

الهام عبد الكريم

انزوى في باب احد البارات المتداعية مطلقاً العنان لحاسة الشم تلم شتات الروائح القادمة من جوف البار ، روائح العرق الذي نسي مذاقه . وفي نفس الوقت احس بحاجة ماسة لانفاس يلفظ معها بعضاً من هموم السنين المتراكمة في احشائه .

دس يده في جيب (الكنزة) ليخرج سيجارة اشعلها سابقاً مرات متعددة لقد اهداه (الكنزة) احد السائحين ايام كان في قريته تمثال مجهول قيل انه لناسك قتله العشق فانبتت احجار التمثال ورودا سرعان ماتذبل عند طلوع النهار لتستفيق في ضوء القمر .

وكثيراً مازعم أهل القرية ان هذه الورود تتناجى فيما بينها عندما يميل ضوء القمر او يخفت . انها ساعات عظيمة تعتز بها القرية .

اشعل سيجارته وجر نفساً عميقاً وهو يكاد يستسلم لاحلام خفية ساهم النظرات ، يكاد سواد عينيه ان يغرق في سحابة من الدمع . تعالى انين شجي اهتز له بدنه . بكى لان كل شيء يجره الى البكاء جرا ، نشيج قوي ذلك الذي كاد ان يشق صدره . وتمنى ان تشاركه حمدية في البكاء .

انها اول حب له ولكن سرعان ماطواها التراب منذ عشر سنوات كان وقتها شاباً ومجبراً على قراءة مجنون ليلى التي اغرم بها والده ودرس اشعارها. لقد حفظ هو الكثير ايضاً عن ظهر قلب ، ويوم حفظها كلها كانت حمدية قد فارقته ابداً واصبح مجنون سوق الصراير سوق القرية التي يعيش فيها .

ذات مرة علا صوته منادياً يبيع الطماطم وسرعان ما نفقت السلة ومعها شرخ لم يمحه الزمن على جبهته تركته الأرملة ، صاحبة السلة لانه باعها بدون نقد .

وكم هام على وجهه يناجي قيساً ويرددا اشعاره ،
وكم هام على وجهه يناجي قيساً ويردد أشعاره ،
فيهيمان الليالي يقتاتان على ذكر فتاتيهما . وكم زعم لأهل القرية ان ملتقاهما عند تمثال الناسك حيث لاتخجل الورود منهما بل تشاطرهما النجوى . ولكن ما ان تطلع الشمس حتى يرحل قيس وتذبل الورود ويبقى وحيداً تأكل قلبه الحسرة .

انها ايام جميلة ، ايام صحبة نادرة آثر ان يضمها بين جوانحه يقتات عليها اذا شحت ايامه .

ولكن حين خاصمه قيس لأنه استبدل اسم ليلى بأسم حبيبته ذكر ان ذلك آخر عهد لهما معاً وذكر ان

الورود منذ ذلك الحين تقضي ليلها مطأطأة الاغصان باكية.

نفذت السيجارة واحترق عقبها فأحس انه افتقد شيئاً عزيزاً . وفي العتمة كانت عيناه تلتمعان ببصيص يكاد يخبو وهو يفقدالأمل في انيجود عليه أحدبسيجارة..

وينتهي الليل ـ ليل البار ـ ويجرجر السكارى اقدامهم متخبطين بين الحقيقة والوهم ، ويمضي زمن قصير فيعود وحيدا ، ينكب على وجهه ليمضي في اغفاءه لاينغص عليه فيها سوى اشعة الشمس المبكرة وصراخ بعض الباعة ..

يقوم متحاملا والجوع يعصف في احشائه ويقف قرب بائع الكبة ، استنشق رائحتها بنهم وتمنى ان يقول :ـ اعطني منها قليلا لأسد رمقي فقد كاد الجوع ان يبطش بي. وقبل ان تنفرج شفتاه لاحقته لعنات البائع لان منظره يبعث في النفس التقزز ويبعد المشترين . وهرب حتى أختفى في ممر الدهليز الطويل ..

هاهي الدنيا تطارده ، بالأمس امتلك كل شيء واليوم يفقد كل شيء . كلهم يسمونه المجنون وهو وحده الذي لايرى ذلك ولكن من يصدقه ؟ . عزاؤه ان مشاعره ملك له ، لن ينتزعها منه أحد ، قد يهوى ، قد يكره ، يلعب او ينفي نفسه قرب البوابة الحديدية التيتعزل القرية عن عداها . او قد ينتحب باعلى صوته ويلقي نفسه في اتون النار ، انها نفسه هي التي تأمره ، فلم يعاب عليه ذلك ، أليس الجميع مثله ؟ .

ويصرخ بملء صوته : اكاد احترق . من يطفيء اللهب المستعر في قلبي ؟ .. ويعلو صراخه وهو يسقط جاثياً على ركبته يلم التراب فوق راسه يضرب الارض بكلتا قبضتيه فقد امضه الالم واستحالت الدنيا في عينيه الى فسحة اضيق من سم الابرة ..

وسكت هنيهة فقد انبتت الأرض آلافاً من الأرجل .

ورفع عينيه فقد احتشد اهل القرية حواليه يتطلعون اليه وكانه وحش خرافي اظهرته التنقيبات . وفتش في الاعين الشاخصة نحوه : من منكم يملك خلق انسان ليقف ساخراً منه بهذه الصورة ؟ . من منكم يستطيع ان ينيم المدينة بسحره حتى تصحو عند تغير الأزمان ؟ .. يقترب منه رجل طاعن . يمسك بيده ، ينهضه ، ينفض التراب عن رأسه وملابسه المتهرئة .

ـ ماذا تريد ايها المسكين ؟ .

وينفجر بركان الدمع لكلمته الحانية ويزداد هو هيجاناً . للوهلة الاولى خيل اليهم ان الرجل بحاجة الى مزيد من كلمات الحنان ، ولكن لا فقد عز عليه ان يرثي لحاله . لم يكن يرغب ابداً ان ينظر اليه بعين العطف ..

بعد فترة احس بوهن فسكت عن البكاء تدريجيا الا من حشرجة لاتزال تربض في صدره . ومسح دموعه بكمه والتفت صوب الرجل قائلا : ـ

ـ اريد ان احقق امنية تعيش معي كما تلازمني روحي .. وجرجر خطاه وانفض الجمع من حوله بلغط غير مفهوم .

وعاد ثانية يمسح وجهه وشفتيه باكمامه وحيدا لايملك ان يتحكم في قدميه ويوجههما فيما يشتد وهج الشمس ويسيل عرقه . اتكأ على جدار أحد المنازل المتداعية واغمض عينيه .

كان ذلك الذي حصل كابوساً مرعبا استل انسانيتي . اية حياة تلك التي كنت احياها ، مطارداً مهووساً . وما الذي ينفيه الناس مني ؟ . ها انا اسير شامخ الراس ، حليق اللحية تطاردني نظرات الاعجاب . يحلو لي ان اطلق العنان لسخريتي من هذه الكائنات المتحركة التي يأسرها المنظر . سأمعن في تذليلها واجبرها على ان تحني الراس لمروري .

وتناول وجبة قضت على جوعه القديم وراح يدخن غليوناً . يبعثر الدخان بانفاس متلاحقة ، فما معه يكفيه الى نهاية المطاف . (هل يفكر في العطف على متسول او شريد ؟ سأل نفسه ولكنه لم يفعل ذلك لأنه لم يصادف احداً منهما .)

الماضي ، الماضي ، مطرقة ترن في اذني . انقضى عهد وانا والماضي في صراع . لقد انتزعت نفسي منه فلِمَ يصر على مرافقتي ولم يصر على ان يحتل مكانه في ذاكرتي.

ومع ذلك فلن اعترف بالماضي ، ان حياتي كلها مستقبل أمتد على طول الايام

«يجدر بي ان اشم عبق النسيم» فأتخذ المقعد الخلفي في عربة فخمة طافت به بسير بطيء اروقة المدينة الزاهية .

فهنا يمكن للمرء ان يملك عينيه بجمال الطبيعة وحسن التصميم وان لا يدع الخيال يشتط به في متاهات يتصور معها قرية، قذرة، يأكل اهلها مع الذباب على مائدة واحدة وينامون مع الابقار في فراش واحد . ان هذه القرية محض خيال ليس بخصب ..

قد يحلو له ان يمنح الخيال بعضا من الحقيقة فيقول ان في هذه القرية سوقا يسمى بسوق الصراير وان اهل هذه القرية يصحون قبل شروق الشمس . ولتقترب الصورة اكثر فان هذه القرية ابتلت بمعتوه ينتصب ككلب مسعور لا يكتفي بافتراس احد . وكثيرا ما يصحون على صراخه وهو يهددهم بويل مجهول .

نسي ان يقول ان هذا المعتوه لا يرى نفسه معتوها وانه غالبا ما يتسربل بدمائه فصبية الحارة يحلولهم ان يرشقوه بالحجارة . »



يصرخ الان متألما فقد اصيب بحجر وفتح عينيه . كان النمل يسعى من حواليه ورمل الارض ينز رطوبة ابتلت لها ملابسه وجرته رائحة العفونة جرا كي يصحو من تلك الغفوة الهنيئة وذلك الحلم البعيد .

ورفع رأسه كانت امرأة تنشر غسيلا اقذر من ثوبها الذي ترتديه . ويتاوه فالدماء سالت على وجهه والجرح السابق ما زال متقيحا .

لو نظروا الى راسك . لم يعد فيه مكان لجرح آخر . لو نظروا لقلبك . لم يعد فيه مكان لأي جرح .

ويحك صدره القذر باصابعه الملطخة بالدماء فقد نسي ان يتحدث في حلمه الجميل عن الأمنية التي تزهو بخياله. فمهلا ايتها الامنية ارى الخطوة تقرب بيننا .

وينهض والوخز يأكل ظهره . ويغذ السير دون ان يلتفت وللحظات تمنى ان يتبعه مناد يهلل قرب تحقيق امنيته ويفاجيء القرية بالويل الذي طالما انذرهم به .

الان هو ذاهب لتحقيقها . وكلما التقى يجمع من اهل القرية قال لهم : ـ اني ذاهب لتحقيق امنيتي . ليس بيني وبينها الا هذه الخطوات المعدودة ويشير باصبعه في اتجاه معين .

قد يرثي له بعضهم وربما يضجر منه الآخرون ولكن الفريقين تركاه ليعيث بنفسه خراباً .

وسار نحو الطريق العام بعد ان تخطى البوابة الصدئه وسار خلفه جمع .

التفت نحوهم : ـ انظروا ساعبر الطريق ، هناك في نهاية هذه الصحراء وحيث لا أحد غيري يعرف المكان تقف امنيتي الغالية في انتظاري .

ويكبر الحشد خلفه . ويزداد تلهفه . وتجمد الحركة فطالما صحت القرية على صراخه وطالما سهروا في انتظار تحقيق الامنية الموعودة فقد ذكر لهم شيخ القرية ان بعض المجانين ينطقون بالغيب .

واغمض عينيه وسار دون ان يلتفت ، فاتحا كفيه لاستقبال شيء ما ، ويتعالى خلفه صراخ محموم . انتبه ايها الاحمق ، انتبه ايها الأبله ولكن ماحدث كان اسرع من نداءاتهم . وماهي الا لحظات واصبح المجنون بلا راس وشظايا دماغه متناثرة فوق اسفلت الشارع المتوهج .

في مخفر الشرطة ذكر سائق الحافلة الكبيرة انه لم ير في الطريق غير كتلة سوداء . وكم حاول تحاشيها ولكنها تتجه حيث يتجه وتم كل شيء بدون ارادة .

نظر اليه العسكري طويلا . كان فعلا كتلة سوداء غير محدودة الملامح . وبعد ان تأكد من مطابقة كلام السائق للواقع اخلى سبيله فركب حافلته ثانية الى حيث يروم .

قال أهل القرية : لقد ارتاح المسكين اخيرا .

وقال آخرون : الآن اصبحت القرية في امان من صراخ المجنون وعربداته .

ولكن لم يلاحظ احد ان الامنية كانت معلقة في بعض من دماغه الراقد بين ثنايا عجلة الحافلة التي حملتها بعيدا جدا عن حدود القرية .

الـرأس فـي المقـعد الخـلـفي

عبد الاله عيسى

ليلة شاقة ،بعد عمل مضن ، ادرت محرك السيارة سرت على مهل ، متحاشيا الاطفال الذين كانوا يعبرون الشارع . اخذتني اغفاءة ، انتبهت على صوت سيارة كانت مسرعة ، امسكت مقود السيارة بقوة . ولكن قوة النوم كانت كبيرة ، بحيث استطاعت ان تسلبني روءيتي للاشياء .

احسست بلزوجة ودفء بين اصابعي وعلى ثيابي كنت اغوص في بركة ماء دافئة . في باديء الامر ظننت نفسي احلم .

بهت ، يدي غارقة في سائل ، اللون الاحمر يغطي ملابسي ، احسست بضربة في ضلعي الايسر ، التفت ، جسدا بلا راس . ينزف ، ينزف ، ينزف .

صرخت : ـ

ـ ماهذا ؟ .

شعر جلدي انتصب ، اختلط الزفير بالشهيق راسي كتلة متقدة ، العرق يتصبب ، صدري يغرق

قلت بصوت مضطرب ، حاولت ان يكون حمامة :ـ

ـ اي حسين ؟ .

ـ شـهيد كربلاء .

ـ ماذا تريد ؟ .

مسح الدم بشفتيه .

يغرق . العرق يمتزج مع الدم المتخثر فوق ثيابي ، بين اصابعي ، في ...

مرة اخرى صرخت :ـ

ـ مـن ؟ .

جائني الصوت من الخلف ، كان سكينا .

ـ انـا .

تملكتني الدهشـة ، الرعب استوطن دقات قلبي، نظرت الى الخلف ، يدي عصفورة مبللة على المقود .

ـ ياللهول !!!! .

دعكت عيني ،عيني الاخرى ، الراس نحجم المقعد الخلفي يحدق في وجهي . كل جوانحي صرخت : ـ

ـ من انت ؟ .

نبرت غريبة نزعت الخوف من اعصاب جسدي، قال : ـ

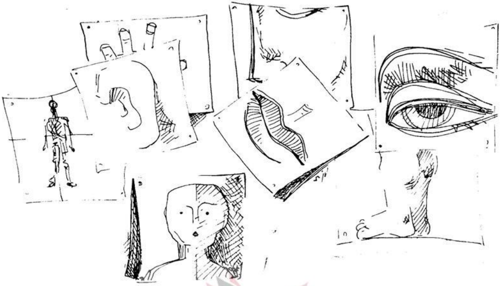
ـ الحسين

ـ الاختباء عندك .

فزعت لهذا الطلب .

« رقم سيارتي ، تحركاتي في المدينة ، الوان ثيابي الداخلية ، وشم الجانب الايسر من جسدي ، زفيري، شهيقي ، تحت اشعة رادار الشوارع » .

اختلج الجسد ، اخذ يجهش بالبكاء . الدم تدفق



من الشرايين المقطوعة . اصبح نجمة .

ــ اعرف ماتفكر فيه .

ــ اذا لماذا جئت الي .

ــ لانني لم اجد مكان اختبىء فيه غير سيارتك الحمراء .

ــ في الحقيقة ...

ــ ربما يروني معك ؟ .

ــ نعــم .

ــمســتحيل .

« امواج البحر تجتمع في احد الارصفة القذرة، تلبس قفاز السخط ،راسها سجيل وشعر دقنها نخيل خضراء تدخل صورتها ثم تخرج سماء من الانتعاش » .

قلت وانا احاول ان اداري خجلي من نظرات عينيه.

ــ لماذا الاختيار وانت مقطوع الرأس .

نظر الي نظرة جانبية . لون عينيه الاخضر ، انقلب الى لون اسود . لاذ بالصمت ، التفت الى جميع الجهات ابتسم عاد اللون الاخضر الى عينيه .

ــ اني مطلوب حيــا او ميتــا .

ــ ماالتهمــة ؟.

ــ التحريض ضــد كل انواع الخلافة .

ــ اهناك ادلة ضــدك ؟ .

ضحك ثم قال :ــ

ــ لاشيء .

ــ لماذا لاتطلب محاكمة عادلة .

سخر بعنف .

ــلاتوجد محكمة عادلة في هذا العصر .

ــ كيف ؟.

ــ حتما ستكون سرية .

اخذ يقهقه بشدة ، نظرت الى الجسد المسجى الى جانبي ، قلت :ــ

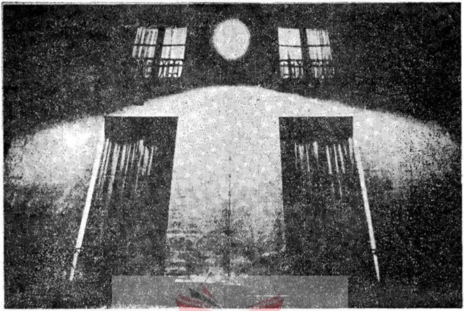
ــ لماذا انت معزول هكذا ؟.

الجسد حاول ان يتكلم من بطنه ، ثم تمتم :ــ

ــ اه . أ....

ارتطام هائل . اسدل الظلمة ، اشعة كشافة في وجهي ، مجموعة من الرجال لهم اجساد كلاب وذيول فئران . اوقفوني . التفتت ، لم يكن الراس والجسد في السيارة . ازدحم المرور . اوقفو كل الوجوه ، صار البحث عن الرأس . كانت كل الوجوه الاخرى او اكثرها تحمل ملامح الرأس الذي كان في المقعد الخلفي .

ــ البحرين ــ



الغرفة المظلمة

سلفا بمبا

ترجمة : عاصم اسماعيل

كان يعجب انتوكو ان يتجول بوجهه المليء بالشعر والذي يشبه وجه اله الغابات عند الرومان ، في شوارع باريس . لقدكان يحس بقبحة ويستمد نوعا من التلذذ السري من اظهار ملامحه المقرفة بنوع من الوقاحة الهادئة . كان يفرح بشكل واضح بسبب الدهشة التي كان يسببها عندما كان يمر أمام الاخرين في الشوارع والذين كانوا يلتفتون الى الوراء ليراقبوا الزنجي الضخم في الطريق . كانت ملابسه المنتفخة تعطيه شكلا مبهما ، مشوها ، وأقرب الى الاشباح . ولكن ، عندما كان الناس يتعرفون عليه ، كانوا يندهشون حقا من اختفاء ذلك الشعور بالتضايق أثناء وجوده . ثم كانوا يدركون بأن فيه نوعا من الجاذبية ، والمغناطيسية التي لاتقاوم .

أحب أنتوكو باريس . ظل يتذكر أيامه الاولى في هذه المدينة المشهورة . عندما وصلها اول مرة ، أحس بخيبة أمل . كان يتوقع ان يجد عملا رائعا في أماكن انيقة وجميلة . وبدلا من ذلك ، وجد باريس بسمائها الملوثة وجدرانها الكئيبة وكأنها كتاب قديم داخل صندوق عند مرافيء السفن . حدثت المعجزة عندما اخذ يقلب صفحات ذلك الكتاب القديم في كل صفحة ، وفي كل سطر ، كان يواجه تأثير العيون الفارغة للتماثيل . وعاش ثانية خلال تلك العصور التأريخية التي قرأ عنها في المدرسة والتي لايزال مدها يضرب بأمواجه ذات الرغوة في وجه صخور الزمن الحديث .

لقد كانت ملذات انتوكو الاولى التي عاشها في باريس كملذات فاتح . كان يكتشف عالما جديدا . واخذ يمزج عن قصد صور تماثيل المدينة الشهيرة في خياله . اراد ان يكتشف باريسه الخاصة . كان ارتفاع تمثاله الاول خمسة أقدام وسبعة انجات ، تعلوه قلنسوه ، وهو يشير الى الطريق للمارة شاردي الأذهان . ثم اكتشف ثانية بمتحف مواطن قديم تمثالا معروفا يرتفع خمسة اقدام وثلاثة انجات ، يسقى بنهرين عظيمين من القهوة والخمره الجيده ، مصدرا بكرم كلمات طليقة ، وايحاءات متتاليه وقانعه بالحياة . بعدها اتجه شعوره صوب المترو . كان يعتبره رمزا للحب الجسدي ، كما كان يتصور باريس بصورة امراه غير محتشمه كلما سمع نواح العاشقين العنيفين تحت الارض . بعدهما تحولت تماثيله الى دمى ناطقه تضحك بغباء بأقل لمسه وتعيد نفس الاشياء مثل ابرة الكرامافون الملتصقة بخط اسطوانه موسيقيه قديمه . لقد كان يمتع نفسه بالتوحش مع تلك الدمى ، مثل طفل لايتوقف الا بعد ان يحطم لعبته الجديده التي كان يحاول فهم ميكانيكيتها . وفي الواقع ، كان يعتبر مسكنه المؤقت مثل لعبة ضخمه كان يحاول ان يفككها الى عدة اوصال بشعور خافت بانه يجب ان ينتقم . الانتقام ممن ؟ وكيف ؟ كان السؤال راقدا في جزء من لاشعوره .

مرة اخرى وقف انتوكو ومضى بشكل مترنح صوب الجهاز الاوتوماتيكي لعزف الاسطوانات الذي كان يلمع بالكروم . وقف أمام الجهاز واخذ يبحث في حيوية . كان يبدو من بعيد كهيئة مستسلمة تواجه وحشا خطرا . اخيرا وجد قطعة معدنية وتفحصها جيدا ثم ادخلها في ثقب الماكنة . ملأ المكان طنين غامض . ذكره ذلك بالترانيم الجنائزيه التي كانت النساء الحزينات يطلقنها في بلدته . هناك كن يقدمن خدماتهن مجانا للعوائل المنكوبة . كانت كل واحدة تتصور في ذهنها صورة احد أقربائها الموتى من أجل أن تكتسب تعابير البكاء ، وهي تعدد الصفات الحميده للميت بصوت يقطعه النشيج ، وهكذا توجه نهر دموعها باتجاه تلك العائلة المنكوبة التي تعزيها .

كان ذلك يشبه بالنتيجة الاصوات المتعاقبة النابعة من احشاء الصندوق الموسيقي الكبير بالضبط .

تبادلت أثنان من النساء نظرة سريعة بينما كانتا تجثمان على المقاعد وكأنهن نماذج لعرض الازياء .

قالت احداهن بصوت منخفض : ان تلك الاسطوانة اخذت تثير أعصابي . فهذه ربما هي المدة الخمسون التي يعيد سماعها. أجابتها الاخرى التي كانت ذا عقلية عملية اكثر : أتعرفين فكرتي ؟ اعتقد بأن الزبون اصبح الان فريسة ناضجة . لم أكن أفكر بالتكلم اليه عندما دخل في البداية حيث كان يبدو متوحشا أما الان فأعتقد بانه حان الوقت » .

قالت المراة الاولى بنبرة واثقة : « كوني حذرة . فأنالازلت اعتقد بان هذا الرجل ليس سهلا، وانت تغامرين بجهدك » .

من خلال شاشة مضببة راى أنتوكو احداهن فجأة وهي تتجه اليه . لم يكن قد أعارهن اي انتباه حيث ان عدم تحركهن جعله يعتقد بأنهن جزء من الديكور الداخلي . لقد تفاجأ اذ رأى احداهن واقفة امامه ، وقد بدأت تكلمه . رد عليها بأهانات مختارة وبأسلوب شخص يجيد مثل هذه الامور وبينما كان ينهج وهو يقابل ابتسامتها الفاترة ، هز كتفيه مستسلما . انه لايستطيع التخلص من هذه الدخيلة . فلتذهب هذه الطفيليات الى الجحيم! قام بحركة معبره بيديه. لم يبقى شيء أمامه غير الاستسلام . وبأبتسامه منتصرة جلست تواجهه ونادت النادل بأيماءة خافته . مزيجاً مبتكرا وشربته بسعادة هانئة .

قالت بعد لحظات : « حبيبتي ... سوف اضع شيئا اكثر حيويه . الا ترغب بالرقص عزيزي ؟ »

وبعد فترة عندما كانا في غرفته ، ازداد قلقا كان يبدو بلحيته الشعثه وحركاته المرتعشه مثل لعبة ذات محرك مكسور . كان يمشي ذهابا وأيابا ويتكلم بطلاقه وتهكم احيانا . كان يحرك يديه بطريقة تعطي كلماته نوعا من الايقاع .

ـ « ربما تتساءلين لماذا لا انظر الى اي شيء سوى بطنك ؟ طوال طفولتي لم أر شيئا غير بطن أمي . لم تكن تشتري ملابسها من (ديور) وكل ما كانت ترتديه هو قطعه قماش ملفوفه على خصرها . كنت الولد الاخير

في عائلة كبيره . كان لي ثلاثه عشر اخ ـ اذا لم تخطأ ذاكرتي ـ وبالنسبة لي كانت بطن امي ملجئي في الليل وانا امسك بالقرعة المجوفه التي كانت تعطيني الحياة . كانت تلك البطن تدفئني وتحميني من العالم الخارجي . اليوم ، لازال لبطن المراه تلك الاهمية الروحية لدي . فالبطن كما تعلمهي موقع العديد من الشرور الاجتماعية: كالجوع ، البرد ، الخوف والرغبة غير المشبعه . عليك ان تشاهدي بطون النساء في بلدي ! اننا نعيش في فقر لايمكن تصوره ، ومع ذلك فان لنسائنا العديد من الأطفال .

وتبدو انا ومن يشبهني وكاننا من **مخلفات الفقر** .

الان فقط ، في البار ، استغربت عندما رايتني ادير لحن الجاز مرات ومرات . لماذا فرض الجاز نفسه على العالم؟ لانه ينبع من اعماق المعاناة الانسانيه . اسمعي ، انا كاثوليكي وان كنت لم اعد امارس الطقوس الدينيه ، الا انني اذهب الى الكنيسة في بعض الاوقات لسماع الموسيقى الدينية فقط . ان تلك الموسيقى كتبت لتقوم مقام سماء للارواح السامية . ان مايحتاجونه في الكنيسه هو الموسيقى التي تستطيع ان تعبر عن آلام الجسد ايضا . كنت اقرأ قبل ايام بأن بعض الرهبان في وسط اوربا الفوا قطعا موسيقيه مستوحات من الجاز ، من اجل جذب الشباب . ماذا يهم ماهي اهدافهم ؟ ان ما يهمني هو اعادة الاعتبار الى الموسيقى الزنجية . تلك هي الصخرة التي تكلم عنها المسيح والتي يهملها البناؤون لكنها تصبح حجر الزاوية . اتعلمين بانه في بلدي في افريقيا ، يقدم اللون الاسود على انه رمز للشر والذنب، والطبل على انه اداة الشيطان ؟ لكن الاشياء كلها تتبدل. الطبل دخل الى الكنيسه الافريقيه . لم يعد احد يصر على وجود اللعنه التي لحقت احفاد حام ابن نوح من الان فصاعدا العيد هو لون افريقيا التي نجحت في ان تعلو فوق صخرة القبر التي دفنت تحتها » .

توقف من اجل استنشاق الهواء ، فانتهزت المراه ذلك وقالت : ـ

ـ « انت تتكلم كثيرا ، حبيبي . هيا اجلس الى جانبي » .

استمر قائلا دون ان ينتبه الى مقاطعتها له : ـ

« انا لا اريد ان يصبح الصليب هو الرمز الوحيد لآلام الكون . لماذا ، انظري هناك على الجدار نظرت المراه صوبه بينما كان يغمر وجهها تعبير بليد ، ورات شكلا بسيطا يشبه الصناره .

قالت : « لا اعرف ماهو » .

اجابها بضحكة ساخره .

ـ « حسنا ، حسنا ، نحن من اصل اكثر سلالات البشر ذكاء ولانستطيع حل الرموز ! انت الاستثناء الوحيد اذن . صحيح اننا لسنا في افريقيا . هنالك ، البيض وحدهم يفتحون ابواب الماضي . الزنوج يستطيعون ان يقولوا : « **افتح ، سيسيم** » قدر ما يريدون : لاشيء ينفتح لهم . ان ما يحتاجه الافريقيون هو ايجاد الكلمة السحرية بانفسهم والتي سيستطيعون بها تحريك الجبال . كان بودي ان اكرس حياتي لذلك الهدف ، ولكن لسوء الحظ ، لا استطيع . فانا بحاجه الى ان اهتم بنفسي كثيرا . انا اشبه بعض الشيء تلك الشخصية من شخصيات تولستوي التي تعترف بانها قد اصبحت سجن ذاتها . لهذا انت لا تعرفين ما تعنيه تلك الصوره ؟ تلك الصوره اعتبرها صليب العالم الزنجي ذلك النمط من الصناره في الواقع يمثل زنجيا يحني ظهره كرمز للألم والمعامله السيئه التي يتعرض لها . هل عرفت بان الزنجي هو من سلاله المطاط الهندي ؟

لم تعد للمراه شكوك . الرجل مجنون . كان عليها ان تقوم بحركة واحده فقط كي تصل الباب وتخرج من الغرفة . لكنها بقيت حيث هي ، غير قادره على فهم الكثير من هذه الكلمات الغريبه ، ومع ذلك فقد انبهرت بتلك القابليه اللغويه في التكلم .

قال الزنجي : « نعم ، نحن من سلاله المطاط الهندي وجدنا الاكبر كان ميشلين ، او بالاحرى هو الرجل الذي تراه في بوسترات الدعايه للاطارات . لهذا استطاع اجدادنا والعبيد الذين ارسلوا الى امريكا ان يكيفوا انفسهم لمواقف جديده . فقط تصوري الطوفان الذي غمر حياتنا البدائيه اربعين نهارا ، واربعين ليلة ، واغرق مبادئنا وقيمنا ـ وان كان قد وضع غيرهافي محلها ـ وغسل الاشياء التي كانت تكون عالمنا الخاص . يمكنك ان تقولي بأن الطوفان الاوربي غسل حياتنا الافريقية تماما . لماذا لاتضحكين ؟ الا تعتبرين ذلك مضحكا ؟

أخذ يهدأ . كان دائما كذلك . انه كلما مر بنوبه كآبة غامضه ، كان يسكر اولا ، ثم يبحث عن شخص كي يصبح مستمعا له وضحية في نفس الوقت . بالنسبة للاخرين ، اطلق سراح الرجل الابيض منذ زمن طويل من المرفأ . بالنسبه له ، المحاكمه قد بدات للتو ،ولازالت مستمرة ، وهو لم يكن يفوت فرصة لاعلان اتهامه ، مثلما كان يفعل في هذه اللحظه .

استردف قائلا : « طوفان رهيب . اولئك الذين بقوا في الفلك رموا انفسهم في البحر كي لاينعتوا بالمتوحشين . كل اولئك الذين كانوا يدورون هناك واحتضنهم التيار الجارف لم يعودوا أي شيء غير قطع من حطام طاف . كلما قل جهدهم في السباحة ضد التيار اعتبروا متحضرين اكثر . ان علينا ان نشكر قومك على ذلك الاعصار الصغير اللطيف » .

اعترضت الفتاة صارخة : « هيه ! لماذا تنظر الي هكذا ؟ لم يسبق ان استقطبت السياسة اهتمامي ابدا» .

ـ اوه ، لانك تعتقدين بان استعمار البلدان الاخرى يعتبر سياسة ؟ احقا ؟ انك اغبى مما تصورت . لاتهتمي ! اتبعيني ! تبعته باستسلام ودخلا غرفة صغيرة .

قال لها : « هذه غرفتي المظلمة . وهنا احمض الصور . تبدو الدهشة عليك ولكنني اقول الحقيقة . شكرا لبعض الناس الذين اعرفهم . أنني اعمل كمصور لصحيفة هامة . ولكن مادهاك ؟ انك ترتعدين ايتهاالحلوه. لا تقولي بانك تخشين الطائر الازرق » .

« ولكنني لست مرتعدة » .

« نعم انك. انتظري لحظة. سوف اشعل الضياء».

كانت هنالك رائحة غريبة في الغرفة ، او بالأحرى روائح لايمكن تصديقها قطع الاوراق منتشرة هنا وهناك ، وكان هناك اناء للغسل على الارض وفوق دولاب قديم كانت هنالك بعض الاطر الفارغة وكاميرا صالحة للاستعمال . كانت هنالك رائحة غريبة في الغرفة ، او بالأحرى روائح عديدة . فتش انتوكو في الدولاب بسرعة واخرج رزمة كبيرة من الصور الفوتغرافية .

قال : « انظري الى هذه . ضحايا الطائر الازرق . عديهم ان شئت . هذه المجموعه تتكون من النساء فقط فتياتي بالطبع . لدي مجاميع صور لاشياء كثيرة اخرى، تشاهديها . انظري الصور التي ناولتك اياها جيدا هكذا انا الطائر الازرق أتتكلم بضحكه . في المستعمرات لاأحد يستطيع احتمال شعوركم بانكم من كوكب آخر ، ولكن في بلادكم .... »

نظرت المراه الى الصور ، بالرغم من عدم رغبتها ، واحمرت خجلا حتى بصيلات شعرها . كانت تكتشف في كل صوره موقفا اكثر جراه مما سبقه . كيف وافقت هذه النساء على عرض انفسهن بهذه الطريقة المهينة ؟ استغرقت وقتا ليس بالقليل الى ان انتهت من المجموعة. كان قلبها يدق وكذلك صدغاها . فجأة اصبحت لاترى اي شيء آخر . الغرفة غمرها الظلام واحست المراة بأيد كبيرة تزحف على جسدها ، مثل عناكب وحشية....

قالتبرنارد كويليت، الذييعمل كمحرر فيالصحيفة التي يقدم لها انتوكو صورة الفوتغرافية ، وهو يتحدث في التلفون : « لقد كان مشهدا عاصفا . وفي النهاية خرج ، واغلق الباب وراءه بقوة،معلنا بأننيلن اراهثانية . ولحد الآن لم ينته تأثير ذلك المشهد علي . وعلى اية حال ، كنت قد ارسلت في طلبه من اجل انااقشه حول عمله فقط . اخبرته بانه من الجنون ان يرض من هو بمثل ثقافته بعمل غير دائم وبأجرة قليلة . قدمت له عرضا للوظيفة التي كانت تنتظره في ادارة الصحيفة مرة ثانية ، والتي اخبرتك عنها منذ عام ، عندما اوصيت عليه لكونه احد تلامذتك السابقين . رفض العرض واجابني باعنف الكلمات . وفي اليوم التالي جاءني نداء تلفونيمن فندقه للاستفسار فيما لو كنت اعرف عنه شيئا . لم يره احد منذ ذلك اليوم الذي تبادلنا فيه ..... كلمات قليلة . لقد بدات احس بالقلق وفكرت حتى بأخبار الشرطة . عندئذ تذكرتك فجأة ، ايها البروفسور . انت ، او بالاحرى كنت ترعاه الى حد ما على الاقل ، وربما لديك اخبار عنه .

اجابه البروفسور : كلا ......بكل اسف ... ولكن لا اعتقد بان هناك ضرورة للقلق . لقد كان انتوكو غريب الاطوار . كطالب ، كان يعتبر عمله نوعا من اللهو . كان كسولا بشكل مرضي ، ولكنه كان يمتلك ذاكرةنادرة كان شروده في المحاضرات لا يطاق . ومع ذلك فلم يكن يربكه اي سؤال ولم يرسب في اي امتحان تحريري . لقد تكون لدي انطباع بانه دخل الجامعة كي يمضي الوقت فحسب . الى متى ؟ لا زلت اسأل نفسي ذات السؤال. لم يكن ذا ذاكرة قويةفقط، بل كانمتفتح العقلايضا. لقد خاض كلانا معارك كلامية في العديد من المرات . كان ذكيا ، لكنه مثيرا للقلق اكثر من مئة مرة اعتقدت بانني كونت صورة عقلية عن شخصيته الحقيقية . في اليوم التالي ، كنت مجبرا على الاعتراف لنفسي بان تلك الصورة لم تكن دقيقة . ثمة شيء فاتني ملاحظته . الان لا زلت افتقده . لابد ان اخبرك بانني لم اره منذ ان اوصيتك به خيرا . ليس غريبا عليه ان يقبل بمثل ذلك العمل البسيط ، وببساطة فان دافعه في ذلك التحدي . نعم ، التحدي لقد كان طفل الجامعه المشاكس . كان يثير اعصاب كل زملائه واساتذته . لم يكن له اي صديق هناك . لقد كان مصرا على ان يكون حيوانا غير اجتماعي بدرجة لم ار له مثيلا في حياتي . لم يكن يلعب الرياضة او يذهب الى حفلات الرقص ، ولم يكن يذهب الى السينما او المسرح.... »ـ هلتعتقد ايها البروفسور، بان هذا سلوك شخص ـ كيف اعبر عن ذلك ـ ؟ ذو مشاعر عدائيه للبيض » ؟

ـ « ليس بالضروره . في الحقيقه ، لم يسبق ان خطر ذلك لي . وكتعميم فان الافريقيين الذين يقدمون الى فرنسا يستطيعون طرد شياطين الاستعمار انفسهم».

ـ « حسنا ، ولكن ذلك لايحسن الموقف ايها البروفسور . لابد ان اقول بانني احمل ماتستطيع ان تسميه قدرا من التشاؤم

اجاب البروفسور : لست كذلك . وعلى اية حال، ومن باب التأكد ، سأذهب الى الفندق ، وسأحيطكعلما.

ـ « حسنا . كنت سأفعل بنفسي ، ولكننا افترقنا على خلاف » .

ـ « انني افهم تماما . سأخبرك بالموقف على اية حال . وداعا ، ايها الصديق العجوز » .

كان البروفسور في مكتبه ، مثل بحار يحيطه بحر من الكتب . من طابقه الخامس كان يرى منظر رائعا لباريس ، وخاصة برج ايفل . كان مرتديا الروب ، يخطو الى الامام والى الوراء ، وهو يفكر بعمق . كان يدخن بعصبية ، ويرمي سكائره دون ان يكون قد دخن منها سوى ثلاثة ارباعها فقط ، وكانت هنالك مجزرة

للسكائر في المنفضة الموضوعة على مائدته . انطلق صوت خافت بجانبه :

« بروفسور ،سوف يبرد الحساء . الساعة الان هي بعد السابعة مساء » .

لم يشعر بمجيئها . انها تعود – كان يفكر هكذا دائما بمرح – الى فصيلة القطط . كان سلوكها يظهر توازنا خلقيا وجسديا متميزا لديها . لم تكن تنطق كلمة بنبرة اعلى من كلمة اخرى . ولم تكن تقوم بحركة اسرع من حركة اخرى . كانت تستقبل كل نهار بسكينة ثابتة. لقد عرفها البروفسور منذ سبعة عشرة عاما ، وخلال هذه الفترة الطويلة تكون لديهما ذلك الاقتصاد بالكلمات والوضوح بالمشاعر كما يتكون بين الازواج والاصدقاء القدامى . ولكن لم تكن بالنسبة له اكثر من مشرفة على البيت . لقد استخدمها لديه اثر اعلان في صحيفة بعد ان فقد زوجته مباشرة واصبح بحاجة الى خادمة ترعى شقته . انه لم يتزوج منذ ذلك الحين .

قال البروفسور بتعبير ينم عن شرود الذهن :

« آه ... نعم ، الحساء يمكنه الانتظار ، مدام بوشيت » .

بعد هذه الكلمات القليلة ، اخذ يخطو ببطء ذهابا وايابا مرة اخرى . وبعد لحظات ، وقف امام مدام بوشيت واخذ يتكلم ، رغم انه لم يكن يخاطبها بشكل مباشر – لم يكن ذلك يدهش المراة الطيبة ، والتي لم تعد تدهشها حدوث اي شيء في ذلك البيت .

قال البروفسور : «اترين ، هذا الشاب لم يكن يهمه شيء سوى شعور التحدي الذي عمره وواجه الذين من حوله ايضا . اراد ان يحطم الاخرين ، وربما في النهاية حطم نفسه ؟ بحق الشيطان اين وجد لنفسه ملجأ في هذه المدينة الكبيرة ؟ لا اجرأ ان اتخيل اي نهايات مأساوية ، ولكنني اعرف بأنه لن يقبل بان يستضيفه الاصدقاء .»

ثم تابع البروفسور حديثه : «نعم ، انا اعتقد بانه كان يعاني من جنون الانتقام . كل واحد يعلم ان ذلك اقرب ما يكون الى الجنون . الذين يعانون منه يعتقدون في كل لحظة من حياتهم بان الناس يحاولون ايذائهم . اما ان يحتموا وراء درع المفروض به ان يحميهم من الضربات التي لا وجود لها الا في خيالهم ، او ان الخوف يصنع سهاما يرمونها على كل من يحاول الاقتراب منهم . لنر مدام ....»

كانت هذه الكلمات الاخيرة موجهة الى خادمته بشكل مباشر .

– «لنر مدام ، لو افترضنا بانني زرتك في بيتك . كنت خارج البيت ، واخرج انا ايضا ، ولكن اذا اخذت شيئا من عندك بسبب حب الاستطلاع فهل يعتبر ذلك سرقه ؟

– « في ذلك وجهة نظر ايها البروفسور . فبالنسبة لك قد يكون الشي دون اهمية ، ولكنه قد يكون ذا اهمية عاطفية كبيرة بالنسبة لصاحبه ...»

اجابها البروفسور وفي عينية نظرة بعيدة : «نعم ، بالتأكيد . هذا الدفتر المجلد بالجلد الاصطناعي ، الذي احمله في يدي قد يكون ذا اهمية بالغة بالنسبة لمالكه – احد طلابي القدامى ، وهو افريقي . اختفى من فندقه قبل عدة ايام . ذهبت لزيارته في اليوم التالي ، واستخدمت مركزي كاستاذ سابق له بالحصول على سماح لزيارة غرفته . هنالك ،وجدت هذا الدفتر الصغير. لكنني لا اجرا على فتحه لحد الان . يبدو لي ان ذلك الرجل سريع جدا في فتح كل الابواب التي يصادفها امامه. وخبرتي كأستاذقديم تجعلني اشك في ان الحرية تضيء العالم . ومن ناحية اخرى فان هناك حالة تحمل المرء على الاعتقاد بان الفضول يضيء العالم . في احد هذه الايام . سيفتح الانسان بابا لن يستطيع العودة من خلاله ثانية . تلك هي النقطة التي وصلتها بنفسي . فمنذ عدة ايام وانا متردد في ان القي نظرة على هذا الدفتر . من ناحية اخرى اقول بانه ربما توجد في هذا الدفتر خطوط قد تدلني على تلميذي القديم . انغمر البروفسور في افكار صامتة مرة ثانية انتظرت مدام بوشيت لحظة ، ثم تركت الغرفة بهدوء مثلما كانت قد دخلتها .

راود البروفسور احساس مزعج بأنه على وشك انتهاك حرمة شيء ، غير انه حب الاستطلاع والشك لديه كانا قويين جدا . وبيد ترتعش قليلا اخذ يقلب صفحات المذكرات الخاصة لتلميذه القديم . احس بدهشة لا محدودة اذ قرأ التواريخ المتتالية واسماء النساء والمقدمة: (خضعت لارادتي) . كانت كلمة (ارادة) تتحول في بعض الاحيان الى (قانون) او (نزوة)او بصراحة اكثر اي(رغبة) فقط عبارة (خضعت لي) لم تتغير .

كان واضحا بأن انتوكو كان يعيش حياة جنسية صاخبة ، ولكن ذلك كان ذا اهمية قليلة بالنسبة للبروفسور ، الذي كان يبحث عن شيء آخر ، رغم انه لم يكن متأكدا عما كان يبحث . استمر في قراءة الدفتر ، وقرأ تواريخ اكثر ، واسماء نساء آخريات ، وفي احدى الصفحات تراقصت بعض الكتابة امام عينية . فقد قلبه دقه ، وركز انتباهه على ما يلي : –

دفتر انتوكو : –

لقد وصلت باريس للتو . اي نشاط ! اي اختلاف كبير عن افريقيا ، حيث ان الزمن هناك يدور حول الاشخاص الذين هم غير مبالين بسبب ايمانهم بالقضاء والقدر وبسبب طباعهم . هنا كل فرد يدور . هناك نحن محكومون – او كنا محكومين – مثل ثيسيوس ، ان نبقى في مكان واحد . لن يستمر ذلك انهم منهمكون في وضع اجهزة النصب و الزمبرك) في داخلنا ، كي يتمكنوا من تحريكنا كلما ارادوا .



ضبط المواعيد ، أدب العبيد المتحضرين . انا لا أستطيع ان ارى ملوكا ، ملوكا حقيقين ، يضعون انفسهم في خدمة الوقت او يعتمدون عليه .

مقارنه . الصور الفوتوغرافية ، صورة اجدادي .

طموح السينما العملاقة ، بجوعها للمساحات الشاسعة ، الامم المتقدمه اوسع مما تستوعب شاشاتها الصورة ببساطة اطار للبرك الخلفية السينما تحاول ان تصور المحيط بأكمله ، رغم انها لاتستطيع ان تظهر في نفس الوقت الأنهار والجداول التي تصب في ذلك المحيط.

ان اعظم تلسكوب في العالم اكتشف فقط تابعا قريبا من الارض ، تابع قريب لا يبعد آلاف الملايين من السنين الضوئية ، ولكن عدة آلاف ملايين الفرنكات فقط . سيكون الرائد الاول الذي سيهبط على ذلك التابع .

لوكنت ذا شأن في عالم السينما ، اي رسالة كنت سأقدمها لهذا العالم ! كنت سأنتج فلما غير ملتزم بشيء، يخرج عن دائرة جاذبية الارض ، بأفكار واضحة دقيقة، صوب الطبقة العليا من الغلاف الجوي حيث يلغى الزمن

والفضاء . لقد حلمت دائما بهذا الفلم الرمزي بمئة من المشاهد المختلفة .

المشهد الاول كان سيظهر شخصيتين ، الاول مصور ، والاخر مجرد عدسة تطيع الاول طاعة العبد .

(حوار) : العدسة تقول : (ان ضوء كامرتك اعماني) . المصور : (ذلك شيء حتمي . هدف حضارتي هو ان تعميك . عندئذ سترتدين النظارات التي اصنعها لك .) ـ (وماذا لولم ارتديها ؟) ـ

ـ (في تلك الحالة ستضطرين الى تهجي طريقك في هذا العالم الحديث الذي اضعه بديلا عن عالمك .)

حوار آخر : العدسة (لقد علمتني الوقفات ، لكنك تحدد حركاتي وايماءاتي . لماذا ؟) ـ (انا لااستطيع ان اثق بك من ناحية اسرار الحركة . سوف تهربين من سيطرتي . في الوقت الحاضر ، لا تبدل في قانوني : لاتتحركي !) بدون اي تعب ، وبأصرار ، يمضي المصور في التقاط اللقطات ، ويجرد العدسة من كل شيء كانت تملكه في السابق .

العدسة : (انا الان عارية تماما .) ـ (ذلك كان هدفي : ان اجعلك في حالة من العوز والضنك بحيث لايمكنك الاستغناء عني .)

ان احتلال افريقيا من قبل الغرب يجب ان يعاقب كأغتصاب للضعيف . ليس من باب الصدفة ان تذكر المسألة باسلوب مخجل على انها اختراق . بالنسبة للاجيال ، القرن التاسع عشر من اوربا سيكون فترة اجتياح موجة الشهوة في اوربا. اصبح التنافس قائما على من الذي يخترق اكثر . من يكترث لو ان الضحية التي افتضت بكارتها بوحشية ظلت تحمل ذلك الاثر طوال حياتها ؟ ويسمون ذلك صنع التاريخ !

الميكافيلة والقبح الخلقي للعالم الغربي ! يصدرون الشر الى افريقيا من علب باندورا الجميلة . وبالطبع تفتح العلب في افريقيا ، ويندهش السكان حين يلاحظون ظهور الكوارث والامراض على حين غرة .

ابحث عن الرجل هنا ، وستجد الزحام فقط . انها اهانة فضيعة الى الاله ، الذي هو متهم ضمنا بانه ليس شيئا سوى منتج للبشر على طريقة الانتاج الواسع . في البدء ، خلق الله الكلمة . البشر بدورهم ، صنعوا الكلمة ايضا . هذه الانهار العظيمة من الكلام تزيح ملايين الياردات المكعبة من الامال والوعود ؛ ولكنها لا تصب ابدا في محيط السعادة البشرية ذوقها الاسباني في المعارك الكلامية ، والذي تسمع من خلاله نفس الاشياء ، دون ان يتغير وجه العالم ذرة واحدة .

في ايامنا هذه ، ربما يقول غاليلو : (الارض تدور دورانا متساويا) . ولهذا التعبير كثير من المعنى . انه يعني : نعم ، ولكن في اي اتجاه . بالامس كانت افريقيا مملكة هـ . م ادلر الاول وهو يعتلي عرشه (الاريكة) . حسنا ، لم يكن للغرب الصناعي من الكسالى (الاغنياء) مالديه اليوم . انهم يطيلون عمر مملكة الكسلان على كراسي الاسترخاء والعائدة لهم . الغرب بدوره ينطلق بسرعة صوب قانون الجهد الاقل : تقليص اسبوع العمل ، سيادة الاله .

كم من المشاهد القبيحة قد اكتشفت منذ وصولي باريس ! ! فكرة مريحة الأله قد سقط من عرشه من اجل التأكد من ذلك ، علي أن اجمع الادلة . ان فكرة الفلم خيالية جدا .

اما بالنسبة للرواية فأنا اخشى جدا أن ينقصني الصبر للكتابه . مثل هذا ، الكتاب يجب أن يكتب بكلمات اللغة اليومية ،بكلمات قادرة على تحطيم القوة المادية لذلك الاله العاجز ... بكلمات مشحونة بقوة كاشفة . اسفا، اني اخشى أن اعجز عن ايجاد مثل هذه الكلمات . لكن الفن الفوتوغرافي قادر أن يعطي الاجابة . في غياب الحقيقة الاقرب ، يمكنني أن املك على الأقل نسخة تعكس هذه الحياة القبيحة . استطيع أن التقط الاف الصور لكل اولئك الذين سقطوا في الهاوية .

وبعد هذا ، فلا يستعمل الاوربيون نفس هذه الطرق في بلادي ؟ انهم لايصورون شيئا الا مايظهر افريقيا من ثوب بال ... افريقيا قبيحه ، ملونة ، وهي تبدو اكثر جمالا في الصورة .

الشيء الامثل : هو اخراج صورة فوتوغرافية مركبة عن هذا العالم بكل عفنه .

كان بوسعي أن اعود الى وطني ، حال انتهاء دراستي ، وأن اجد مركزا وظيفيا هاما في انتظاري . بدلا من ذلك ، اصبحت مغتربا . لماذا ؟ اعتقد بأن السبب هو انني لم استطع ابدا ان اكيف نفسي حسب الظروف. فأنا اخفي خجلي المرضي وراء قناع الصلابة . انني خائف . هل أنا وحش ؟ انني احس بآثار غريبة ومتعة وحشية في كل مرة اصور فيها حادثة خطيرة . تلك الجراح الكبيرة ، والحطام المرعب ، يعطيني احساسا بالانتقام . انه امر فظيع . في كل مرة كان علي أن اغرق ذلك الاحساس في سبيل الكحول . يوجد في ذاتي السيد هايد الذي يملك السلطة الكاملة على الدكتور جيكيل . ليس هناك ثمة شيء يمكن عمله ، ومن المستحيل القيام باي حركة . انها مثلما يكون المرء في غرفة مظلمة . انني لااعرف اين يقع الباب . باريس لم تعد بالنسبة لي غير مجرد سجن وأنا سجان نفسي .

انتهت الملاحظات هنالك . وبعد ئذ وعلى حين غرة التمع ضوء في تفكير البروفسور . هذه الكلمات (وانا سجان نفسي) دارت في رأسه مثل رقصة اسبانية مجنونة. ادرك بأن انتوكو لم يختف من غرفته ، بل على العكس فانه لابد وان يكون هناك ـ ربما تخلص والى الابد من عبء الاشياء كلها التي اثقلت حياته القصيرة . تذكر قولا للكاتب تزفك : (ان محاولة)الحكم على انسان تملكته العاطفة امر سخيف كسخافة محاسبة عاصفة ما او مثل اقامة الدعوى ضد بركان .



سياسة الفضلات

تأليف : آرثور آداموف

ترجمة : سامية أحمد أسعد

الشخصيات :

جوني براون
جوان براون ..... زوجته
جيمس براون ..... أخاه
د. بركنز ..... طبيبه
مستر جالاوو ..... حلاقه (برتغالي)
توم جينيس ..... أسود ، ضحيته
جيمس ماديسون ..... عامل أبيض شهد الجريمة

المحامي العام
الدفاع
المدعي بالحق المدني
الرئيس
المحضر
قضاة ومحامون بيض
رجل بوليس أبيض

مثلت هذه المسرحية لاول مرة في لندن في ٣١ مايو ١٩٦٣
(قبل أن ترفع الستار ، تسمع أغنية زنجية آتية من بعيد) :

تألم ولم يتذمر
تألم بلا ألم ، وابتسامة المختارين على شفتيه ،
وتكلم ملاك الله

أي عزيزي توم ، عد الى المنزل ، وكف عن الالم .
كف عن الالم .

(محكمة في مدينة وهمية يمكن أن تقع في جنوب أفريقيا ، أو ولاية من ولايات الجنوب في أمريكا الشمالية) .

قاعة صارمة المظهر ، عالية السقف .

في طرفها ، هيئة المحكمة ، على المنصة الرئيس : قصير القامة ، مكتنز ، يرتدي الثوب التقليدي . اما القضاة ، فيرتدون الملابس المدنية ، ويستحسن أن تكون من التويد الفاتح ، مثلما في المحاكم الامريكية . وكما يحدث عند نظر مثل هذه القضايا ، يروح القضاة ويغدون ، بل يدخنون اذا واتتهم الفرصة .

اسفل المنصة ، مكتب المحضر ، والمحضر .

على اليسار ، في طرف القاعة ، مائدة يجلس امامها المتهم جوني براون : بدين ، عريض المنكبين . يقف وراءه احد رجال البوليس (مرتديا الملابس المدنية ايضا) . امام نفس المائدة ، وفي مواجهة المتهم، محاميه : الدفاع.

على اليمين ، في مواجهة المائدة التي يجلس امامها جوني براون والدفاع ، مائدة اخرى يجلس أمامها كل من المحامي العام ـ طويل القامة للغاية ، نحيف للغاية ـ والمدعي بالحق المدني ، على اليمين ، وفي اقصى مكان في القاعة ، منصة منخفضة للغاية خاصة بالشهود والمتهم الذي يصعد اليها حالما يأخذ الكلمة،عندئذ يشهد لنفسه أو عليها ، مثلما في القضايا الامريكية .

لا يوجد مكان خاص بالمحلفين ، ولا يوجد محلفون ، ولا جمهور .

- **المحاكمة سرية .**
- **في أقصى اليسار ، منصة ترتفع عن مستوى الارض ، وتدور عليها أحداث المسرحية . على هذه المنصة ، مقعدان ، ومائدة ، ومروحة ، وشجرة صبار .**
- **ينهض المحامي العام ، بناء على اشارة من الرئيس ..**

المحامي العام : أيها السادة ، لقد عهد الينا مواطنو هذه الولاية بالمهمة التي نضطلع بها هنا ، أنتم وانا . من أجل الحفاظ على حق كل فرد ، من اجل امن الجميع وراحتهم ، أصدر هؤلاء المواطنون قوانين هي ، بالنسبة للنظام الاجتماعي، بمثابة قانون الله في النظام الاخلاقي . المواطنون متساوون أمام عدالتنا (يضحك جوني) ، اياكانوا ، وايا كان الخطأ الذي وقعوا فيه ، سواء تمثل في جنحة ، او ، للاسف ، في جريمة كما هو الحال اليوم . (بصوت خفيض ، حزين) ذلك ان الامر متعلق حقا بجريمة اكبر من هذه ، بجريمة مع سبق الاصرار والترصد .

(يضحك جوني ، لكن بصوت عال هذه المرة . يلتفت الجميع اليه) .

الدفاع : (ينهض) أطلب الكلمة .

الرئيس : (بقسوة) سنعطيك اياها فيما بعد .

المحامي العام : (يمشي ويدخن) كان يمكن ان يتمثل الظرف المخفف الوحيد في عدم مسئولية المتهم . لكني موقن تماما أن المتهم ، بالرغم من بعض السوابق التي سنعود اليها ، كان يعي ما يفعله وعيا تاما . (يتوقف) ايها السادة ، تتمثل الاحداث فيما يلي : ان مستر جون براون ، المولود في منشستر ببريطانيا العظمى ، في ٢٣ اغسطس ١٨٨٧ ، وابن الصيدلي ديفد براون وايلين براون ـ وكان اسمها قبل الزواج ايلين رينولدز ـ ان جون براون ، رجل الصناعة ، والرئيس السابق لجمعية الامن القومي ، الذي يشترك في ادارة مصنع حامض الكبريتيك..

جوني : أي نعم ، ولم أكن مديرا سابقا له ، كما كانت تتمنى جون ، زوجتي العزيزة ، ويتمنى جيمس براون ، اخي الذي لا قال عنها معزة ، الذي شاركني ، بالتالي ، في الادارة .

(يشير الدفاع الى جوني بالتزام الصمت) .

المحامي العام : (الى جوني ، بجفاء) أتعترف بأنك ، في مساء يوم ١٧ نوفمبر ، قتلت بعدة رصاصات اطلقتها من مسدسك ، احد عمال مصنعك توم جينيس — وهو من الملونين — في منزله ؟

جوني : طبعا ، اعترف !

المحامي العام : شكرا لك على صراحتك (يتابع السير في جدية) . ومع ذلك ، اذكرك بان حكومة ولا يتناقد قررت ، في شهر اكتوبر ، وفي ١٦ منه على وجه التحديد ، ان العنف ، بكافة اشكاله ، وأيا كان مصدره ....

الدفاع : (يمشي بدوره ، ويشعل سيجارة هو الاخر) أيا كان مصدره ! كأنه لا يأتي دائما من ذات الجانب .. كما لو كان الدم المسكوب ...

المحامي العام : يا استاذ كونت ، سنعود ، اذا شئت ، الى هذه الموضوع الخطير بعد قليل . (يجلس ، ويفتح دوسيها ، ثم يقول للمحضر) ليدخل الشاهد الاول . (يدخل رجل أبيض ، فقير الملبس .. جيمس ماديسون) تقدم من فضلك يا مستر ماديسون (يتجه جيمس ماديسون الى منصة الشهود) .

جوني : (يحاول الدفاع تهدئته) من هذا يا مستر كونت؟ أهذا شاهد ؟ لكني لم اره ابدا ، بل لم المحه ، هذا الشاهد ! ولقد رآني ، والمحني ، وانا أصفي حسابي مع هذا الزنجي ؟ غريبة !

(يقدم المحضر لجيمس ماديسون نسخة من الكتاب المقدس . يأخذها جيمس ، لكنه لا يقبلها) .

المحضر : اتقسم على الكتاب المقدس أن تقول الحق ، كل الحق ، ولا شيء الا الحق ؟ ارفع يدك ، وقل : اقسم .

جيمس ماديسون : (يرفع يده) اقسم ..

المحامي العام : اسمك ، وسنك ، ومهنتك ؟

جيمس : (في خوف) جيمس ماديسون ، ثمانية وعشرون سنة ، بناء .

المحامي العام : متى تعرفت بالضحية ؟

(يظهر توم جينيس على المنصة مرتديا «عفريتة» زرقاء ، وممسكا بمكنسة) .

جيمس : توم جينيس ؟ من مدة .. من سنتين تقريبا ...

المحامي العام : (يقترب من جيمس ماديسون) وما الذي تستطيع ان تقوله لنا عنه ؟

جيمس : (يتلعثم) استطيع .. ان اقول لكم ، على اية حال ، .. انه كان طيبا ، هادئا ، شريفا ، محبا لعمله .. ووالد لخمسة اطفال ...

المحامي العام : هل كانت لدى توم جينيس اسباب خاصة تجعله يحقد على رئيسه في العمل ؟ هل تأثر ، مثلا ، باحتجاز جزء من اجره ؟ اقصد ، طبعا احتجازا تعرض له بصفة شخصية ، ولا اعني تلك المبالغ التي تحتجز احيانا ، بعد الاضراب عن العمل ..

جيمس : لا ، لم يكن لدى توم جينيس أي دافع شخصي حقا ..

(يضحك الدفاع) .

المحامي العام : هل كان توم جينيس يتغيب كثيرا عن منزله ، اقصد فيما عدا ساعات العمل ؟

جيمس : أبدا بسبب زوجته التي كانت ولازالت تطفح الدم . لقد سكنا المناطق «الخاصة» فترة طويلة ... ومن ثم ، اعتقد ، طبعا ..

الدفاع : أو تظن هذا ؟

المحامي العام : (بمنتهى البرود ، الى جيمس ماديسون) ما عليك ان تقول ما الذي تظنه ، بل ما تعلمه علم اليقين فقط . لقد قلت انك حضرت مشهد القتل . ما الذي رأيته بالضبط ؟

جيمس : رأيت ... من نافذتي التي تقع امام منزل توم .. على مسافة اربعة امتار تقريبا .. على الجانب الاخر من الزقاق .. رأيت مستر براون يدخل منزل توم الذي كان يكنس ...

(يترك جوني مكانه ، ويصعد الى المنصة التي يقوم توم بكنسها بالفعل)

المحامي العام : وسمعت بوضوح ماكان يوله المتهم ؟

جيمس ماديسون : نعم .. قال .. قال ، اولا ، على ما اظن ..

الدفاع : (يقهقه) على مايظن !

جيمس ماديسون : قال اولا ، وانا متأكد من ذلك : آه ، ابحث عنك من مدة ، يا قذر ، سأعلمك كيف تضع القاذورات امام بابي .. لسوف ترى .. لسوف ترى .. وفي الحال ، اخرج مسدسا من جيبه ، وضرب به توم .

جوني : (يهز توم جينيس على المنصة) آه ، وجدتك اخيرا ، يا انت ! لسوف ترى ، أيها الزنجي القذر ، لسوف ترى ! سأعلمك كيف تضع نشارة الخشب ، والقشر ، والقاذورات امام بيتي ، سأعلمك كيف تفعل ذلك .. لقد اعذر من انذر مائة مرة ، مرات بعدد رصاصات هذا المسدس ..

(يخرج مسدسا من جيبه)

المحامي العام : امتأكد انت من ان المتهم اخرج مسدسا من جيبه ؟

جيمس ماديسون : نعم ، يا سيدي .

المحامي العام : وما الذي حدث بعد ذلك ، في رأيك ؟

جيمس : حدث شيء مروع يا سيدي . ربما لاتصدقني . لكن ، فجأة ، بعد ان قال بضع كلمات لم اسمعها جيدا ...

الدفاع : (بينما يروح ويجيء ، ويدخن) اذا كنت تريد ان نفهمك ، كان يستحسن ان نستمع اولا الى ماقيل ..

جيمس : اقسم لكم .. ان مستر براون اجبر توم على لعق الارض ، كالكلب تماما .

المحامي العام : اعترف بانني لا افهم جيدا ..

جوني : (على المنصة يهدد توم جينيس) لا تخف ! لن اقتلك . لن اقتلك الان ، ستنظف الارضية اولا ، لانني لا احب القاذورات ، كما تعلم ، لا احبها البتة ، البتة (يدفعه ويسقطه على الارض) ماذا تنتظر ؟ العق !

المحامي العام : وبعد ان لعق توم جينيس الارض ؟

جيمس : بعد ان لعق توم جينيس الارض ، صرعه مستر براون برصاص مسدسه .

جوني : (على المنصة ، بعد ان اطلق رصاصة ، وثانية ، وثالثة) هاهي ذي رصاصة ثانية ، وثالثة !

المحامي العام : (الى جيمس ماديسون) رأيت اذن المتهم يطلق رصاصة ، وتوم جينيس يخر صريعا ؟

جيمس ماديسون : نعم ، ياسيدي .

(جوني يتململ) .

المحامي العام : وتوم جينيس ، الم يستثر المتهم بطريقة او باخرى ، قبل ان يطلق عليه هذا الاخير الرصاص ؟

الدفاع : أطلب الكلمة .

الرئيس : الكلمة لك .

الدفاع : اعترف الشاهد ، منذ قليل ، بانه لم يشهد الجريمة الا على مسافة اربعة امتار . فهل يمكن ، والامر كذلك ، ان يرى نظرات تهديد الضحية ؟ مالذي يثبت لنا ، حقا ، ان توم جينيس لم يصوب الى قاتله نظرة تهديد ، ولو لثانية واحدة ؟

المحامي العام : (الى جيمس ماديسون) انت ترى اذن ان المتهم اطلق الرصاص دون ايما اثارة او تحريض من قبل المجنى عليه ؟

جيمس ماديسون : نعم ، يا سيدي ..

جوني : (ينهض) بديهي انني بادرت باطلاق الرصاص . أو كنت تود ان انتظر ؟ (يواصل الكلام بالرغم من الجهود التي يبذلها الدفاع لتهدئته) لكن ، قبل ان اطلق الرصاص ، قبل ان اطلق الرصاص ، انتظر .. ضربته بالمسدس ، وعليها ، ربما لن تصدقني ، ولكن هذا ما حدث ، وعليها ، أخذ يتقيأ .

الدفاع : لابد انه كان ثملا ؟

جيمس ماديسون : اقسم لكم ان توم لم يشرب الخمر ابدا ..

المحامي العام : لقد كنت ، اذن على صلة وثيقة بتوم جينيس ، مادمت تعرف اين كان يقطن ، اكثر من هذا ، مادمت تستطيع ان تقسم انه لم يعتد هذا الامر او ذاك ؟ لقد سجلت المحكمة تصريحاتك .

جيمس ماديسون : (ثائرا) لا .. لم اكن اعرف .. توم . جيدا كنت احس فقط .. عن خطأ او صواب ..

المحامي العام : (الى جوني) تقدم ، من فضلك . (يعبر جوني المسرح ، يتبعه رجل بوليس في ثياب مدنية ، ويصعد الى منصة الشهود) تعترف ، اذن بانك بادرت باطلاق النار ؟ هل كنت تخشى أن يعتدي توم جينيس عليك ، لان نظراته ، او اي علامة اخرى ، جعلتك تعتقد انه يحقد عليك .

جوني : (ينصحه الدفاع بالتزام الهدوء ، لكنه لا يأخذ بالنصيحة) طبعا ، كان يحقد علي ، لكني كنت حاقدا عليه ايضا ، وعن حق ، على ما اظن . لم احقد عليه فحسب ، بل اشمأززت منه ايضا . لم امرته بلعق برازه على الارض؟ لانني كنت اضمر له تلك المشاعر العنيفة التي تحدثت عنها . ومع ذلك ، لم اطلق النار في الحال . لم اطلق النار ، يا سيدي المدعي العام الا عندما عاد ، بعد ان افلت مني لحظة ، وذهب الى الحجرة المجاورة ، حيث كانت زوجته تسعل وتختنق . عاد ومعه جردل ملان بالقاذورات ، وضعه امامي ، ثم صب ما فيه علي بمنتهى الهدوء ضع نفسك مكاني . كان ذلك الزنجي قد وضع قبل ذلك اكواما واكواما من القمامة أمام بابي ، والان ، يريد ان امضغ واكل هذه القمامة ، واكوام القشر ، والنشارة ، وان ينظر الي وانا افعل .

(يصدر الدفاع الى جوني امرا بالصمت) .

المحامي العام : (الى جوني) اشكرك .

(يعود جوني الى مكانه ، يتبعه رجل البوليس) .

الدفاع : فعلا ، رأى احد المارة توم جينيس وهو يضع القاذورات بالقرب من بيت مستر براون ..

المحامي العام : سنستمع الى هذا الشاهد بعد قليل ..

الدفاع : (يتوقف عن السير) للاسف لا ، لانه راح

تواضحية لمؤامرة بغيضة ..

المحامي العام : دبرها بعض الزنوج ، على ما اظن ؟

الدفاع : (بلهجة جليلة قاتمة) نعم ...

جوني : (ينهض) ولمن ، لمن كان يحتفظ بكل هذا البراز ، وكل هذه القاذورات طوال سنوات كاملة ؟ وعندما أقول ذلك ، يتأفف ، ويرفض ابتلاع ما اتمخض عنه ...

(يأمر الدفاع جوني بالتزام الصمت).

المحامي العام : (الى جيمس ماديسون) هل تستطيع ان تؤكد انمستر براون افرغ رصاص مسدسه على توم جينس ، بعد ان جرح هذا الاخير وطرحه ارضا ؟

جيمس ماديسون : (بعد تردد) لا .

المحامي العام : أشكرك .

المحضر : يمكن ان تنصرف .

(ينهض جيمس ماديسون ، مطاطئا راسه ، ويخرج بخطى بطيئة . جوني يتململ ويهمس بشيء ما في اذن الدفاع) .

الدفاع : المتهم يطلب الكلمة ..

الرئيس : الكلمة له .

جوني : (يعود الى المثول امام القاضي ، يتبعه رجل البوليس مرة أخرى) صحيح ، صحيح انني افرغت مسدسي على جثة توم جينيس . اي فائدة في رصاصة واحدة ؟ ولم اطلق رصاصة واحدة ، في حين كان معي خمس رصاصات ؟ لكي يتبقى لي بعض منها لاستعمالي الشخصي ؟

(تبدو علامات اليأس على كل من الدفاع ، والمحامي العام ، والرئيس) .

المحامي العام : (الى المحضر) ليدخل الشاهد الثاني .

(يدخل المحضر ، يتبعه د. بركنز : رجل في الثلاثين ، محتشم المظهر ، يمسك بينوكل) .

المحامي العام : تقدم من فضلك يا د. بركنز ..

المحضر : (يقدم الكتاب المقدس د. بركنز الذي يأخذه ولا يقبله) اتقسم ان تقول الحق ، كل الحق ، ولا شيء غير الحق ؟ ارفع يدك ، وقل : اقسم .

د. بركنز : اقسم .

المحامي العام : د. بركنز ، لقد رأيت ان المتهم يمكن ان يعود ، بلا ضرر ، الى الحياة الطبيعية ، نظرا للتحسن الملموس الذي طرأ على حالته ، بعبارة اخرى ، رأيت ان يغادر عيادتك ؟

جوني : (ينهض ، وهو مضطرب) العيادة التي كان يريد كل من اخي العزيز وزوجتي العزيزة ان يدفناني فيها ، بعد ان زجا بي فيها . كان يمكن ، بعد ان يدفن جوني ، ويمحى من على وجه الارض ، ان ينفذا خطتهما اللطيفة، اخيرا : ادماج عمليتنا في احد الاتحادات التي انتشرت اليوم ؟

الدفاع : (بصوت خفيض) أرجوك ، يا مستر براون ! (دل الدفاع ، هذه المرة ، على انه لا يتمتع بسلطة حقة . يصمت جوني) .

المحامي العام : سألتك يا د. بركنز عما اذا كنت قد رأيت حقا ان المتهم يمكن ان يعود الى الحياة العامة . وهذا شيء ممكن ، فيما يبدو ...

د. بركنز : (بلهجة جافة) ممكن ، فعلا ، فيما يبدو ..

جوني : كيف ؟

(يضطر الدفاع ان يهديء جوني مرة اخرى) .

المحامي العام : (يواصل حديثه مع د. بركنز) تسلم ، اذن ، ان المتهم كان يمكن ان يعود الى مشاغله العادية بلا ضرر ؟

د. بركنز : نعم .. سلمت بذلك ، سلمت به بمنتهى الصدق ، لان كل الاعراض المقلقة التي كنت قد لاحظتها فيما مضى كانت قد اختفت من كلام مستر براون وسلوكه . وبما انني تحدثت عن حالات شفاء تمت في ظروف مماثلة ...

المحامي العام : هل يعني هذا انك تشك اليوم في قوى المتهم العقلية ، وانك نادم ، بالتالي ، على قرارك ؟ تريد المحكمة ان تقف على حقيقة هذا الامر .

الدفاع : الدفاع معترض .

الرئيس : (بعد تردد) لا يمكن قبول اعتراضه .

د. بركنز : انا .. لا اسف على شيء .. لانني اعتقدت ، بمنتهى الصدق ..

المحامي العام : اعتقدت بمنتهى الصدق ...

د. بركنز : واعتقد ، بمنتهى الصدق ... انني توصلت الى الاتي : كشفت لمستر براون عن أصل أفكاره المتسلطة ، وبالتالي ، حررته منها بطريقة ما .

جوني : (ينفجر) حررتني من ماذا ؟ انا لم اتحرر من اخي ، على اية حال ، ولا من زوجتي العزيزة ، فضلا عن انهما لم يتحررا مني في نهاية الامر . ومع ذلك ، بذلا ما في جهدهما ، صدقوني .

(يأمر الدفاع جوني بالتزام الصمت . يطيع جوني الامر ، ويصعد الى المنصة ، حيث يلحق به قادمين من الكواليس ، كل من جيمس براون : طويل القامة ، جاف



المظهر ، انيق ، وجوان براون : امرأة انيقة جدا ، وجه بارز التقاطيع ، دقيق الملامح) .

جيمس براون : أرى ، يا د. بركنز أنك تصرفت بلا تـرو . الان اخي لم يقتل الزنوج الذين تخفيهم في عيادتك ..

د. بركنز : انا لا اخفى احدا في عيادتي، يا مستر براون، وأود ان تعلم ذلك حق العلم .

جيمس براون : كل ما اعرفه كل ما نعرفه ، وما تعرفه أنت ايضا ، هو ان جوني مازال مجنونا ، ولا افهم ، بالتالي ، لماذا ..

د. بركنز : (بلهجة غاية في الجفاف) لماذا رفضت المال الذي عرضته علي لكي استبقيه في «بيرزل كورت» ؟ اولا ، لانني لم اعتد قبول المال الا مقابل العلاج الذي اقدمه . ثانيا ، لانني اعتقد ، حتى لو تعارض ذلك مع مصالحك ، ان اخيك وشريكك يستطيع ان يعود الى داره اليوم . ولسوف يكون طبيعيا مثلنا جميعا (بحزن) في الموقف غير الطبيعي الذي توجد فيه .

جيمس براون : اراك قليل الحذر ، يا د. بركنز ، ربما ندمت على ذلك .

د. بركنز : ربما ..

(ينزل د. بركنز من على المنصة ويعود الى مكانه . يعود جيمس براون الى الكواليس ، تتبعه جوان براون) .

المحامي العام : وكيف كشفت ، يا د. بركنز ، لمستر براون عن الاسباب الحقيقية لافكاره المتسلطة؟

د. بركنز : حاولت ان اوضح له موقفه ... وهو موقفنا جميعا ، الى حد ما .

المحامي العام : (بشك) بمعنى ؟

د. بركنز : بمعنى انني .. حاولت ان ابين لمستر براون ان احساسه بانه مجرد فضلات ، على حد قوله ..

جوني : ماذا ؟ انا فضلات ، انا ؟

(يحاول الدفاع تهدئته) .

د. بركنز : نهايته ، ان هذا الاحساس .. (يتململ جوني) لم يكن الا تجسيدا لاحساس نجده عند كثيرين من البيض في ولايتنا . وهذا مفهوم ، لانه ، اي مستر براون ، يشعر انه ينتمي الى جنس وفئة اجتماعية قد يهددها، ذات يوم ...

المحامي العام : آسف لمقاطعتك يا د. بركنز ، لكن المحكمة تنظر حالة خاصة ، وعليها ان تصدر حكمها في حالة خاصة ، وليست في حاجة الى هذه العموميات ..

الدفاع : فيما يختص بي ، اهنيء د. بركنز لانه رد

مستر براون الى نشاطه المنهار . واذا كان يتحتم علينا حبس بعض البيض والعصبيين الـى مالانهايـة لما وجـدنا مكانا خاليـا في الملاجيء ..

المحامي العام : (بعد ان امر الدفاع بالتزام الصمت) هل رايت حقا ، يا د. بركنز ، ان حال مستـر براون خطرة ؟

الدفاع : الدفاع معترض ..

الرئيس : اعتراض الدفاع غير مقبول ..

د. بركنز : نعم ، حالته خطرة ..

(يضرب جوني الارض بقدمه . ينهض الدفـاع . يدعو المحامي العام كليهمـا الى التزام الهدوء) .

المحامي العام : (الى بركنـز) وماالذي دفعـك الى هذا الظن بالضبط ؟

د. بركنز : اصبح يفسر الامور تفسيرا هاذيا لا يعـرف حدودا . كان يفسر كل حركة من حركات الحياة اليومية على انها معادية ..

جوني : (يصرخ) وكان يمكن ان يدفعني هذا العداء ، او يقودني ، ذات يوم .. هيا ، تكلم ، لاتخف، تكلم ! قل ان احساس المرء بالقلق ، ازاء الفضـلات ... (مازال جـوني مضطربا . يصعد الى المنصة ، يتبعه د. بركنز) نعم ، أحس ، أحس بمنتهى الوضوح ان فضلات الدنيا بأسرها وضـعت جانبا لتدخل بطني ذات يوم . كل فضلات الارض، كل فضلات العالم ، سامع ؟ (يجلس د. بركنز ، ويشعل سيجارة) اذا دخن المرء كما تفعل انت الان ـ سيان بالنسبة لك ، ما احس به ، واشعر به، انت لاتدخن ـ ووجد الدخان، والرماد، ووجدت أعواد الثقاب المحترقة ، انظر الى هذا العقب المتبقى العقب المهمل . (وقفة) وعلى المائدة نوى الفاكهة ، وعظم الدجاج والنبيـذ ، والماء الراكد في قـاع الكؤوس (بمنتهى الجدية) والبيض ،عدوي اللدود..

د. بركنز : البيض ، لماذا ؟

جوني : لماذا ؟ لماذا ؟ كويسة ! بسبب القشر ! (وقفة) واذا حكنا شيئا ، وجدت فضلات الخيط ، والابر ، والدوبار ، وقطع الورق ، وقطع الزجاج التي اتنزه بينها ، وجدت من أجلي انا ، وانت تعلم ذلـك حق العلم يخيل الى انني قلت لك ذلك بما فيه الكفاية . وحتى لولم أقله لك ، فلك عينان تريان ، اليس كذلك ؟ عينان ، على اية حال ! (وقفة) ولم اتحدث بعـد عن بقايا الاظافـر المقلمة ، والشعر المقصـوص ، وقصاصات الجرائد الممزقة ، والزجاجات الفارغة . (يشير الى الزجاجة على المائدة) أفارغة هي ؟ لا ، طبعا . من الواضح انها ليست فارغة ، كان لابد من ان يتبقى شيء من هذا النبيذ . ومع ذلك سأقاوم . لن افرغ زجاجتكم . (يحطمها ثم يتنهد) من ذا الذي القى قطع الزجاج هذه هنا ؟ جوان ، طبعا ، او جيمس ، ويحتمل ايضا ان يكون الاثنان قد فعلا ذلك سويا ، كعادتهما دائما (وقفة) . واذا لم تكن جوان هـي التي فعلت ذلـك ، او جيمس ، او انت ، فمن ذا الذي فعله اذن ؟

د. بركنز : معذرة يا جوني ، لكنك كسرت هذه الزجاجة توا . وبذا اثرت خطر قطع الزجاج .

جوني : لمِ تخفى لعبتك ؟ انت تعلم تماما انك تشارك في المؤامـرات التي تدبـر ضـدي مشاركة ايجابية . عندما جاء اولادك بالامس لرؤيتك، جعلتهم يأتون عمدا بمحفظة تحتوي عـلى بضـعة سنتات . لـم احضروها ، هـذه السنتات ؟ لـم طلبت اليهم احضـارها ؟ ليضعوها في بطني . (يهز د. بركنز هـزة عنيفة ، يتخلص د. بركنز من قبضته) انه لامر مخجـل ان تجعل اطفالك يتدخلـون على هذا النحو في مؤامرة لا انسانية .. انا لا اتحدث جزافا . هناك من يتكلمون جزافا. لكني لست منهم (ينحنى) انظر ، انظر الى تذاكر السكك الحديدية هذه . لن تقول انني لا اتكلم بجدية عنـدما ارى بعينـي رأس تذكرتي ، او ثلاثة ، او اربع تذاكر سـكك حديد .. (بالفعل ، اخرج د. بركنز منديلا من جيبه . واذ فعـل ، سقطت من جيبه بضعة تذاكر . يفحص جوني احداها) . لقد تم التأشير عليها في اوستن ، اليس كذلك ؟ (تصدر عن د. بركنز حركة معناها : لا اعلم عن الامر شيئا) . ماهو بالتقريب ، عدد المحطات بين كونيز سيتي وأوستن ؟ وفي كل محطة ، كم كمسارى ، بالضبط او بالتقريب ؟

د. بركنز : لا ادري .

جوني : بل تعرف الجواب ، تعرفه تمام المعرفة ، لكنك لا تجـرؤ على قوله لي . لانـك تخشى ان اهذي ... في احدى هذه المحطات ..

د. بركنز : (هادئا) أهذى انا ايضا ، أحيانا ، يا جوني ، واكثر ممـا تتصور . كل ما هنالـك انني اهذي بطريقة تختلف قليلا عن طريقتك .. هيا نتصالح يا جوني . ان ما يخيفك يخيف الكثيرين منا . وهذا امر حتمي . فالزنوج

يعملون من اجلنا ، في ظروف غالبا ما تكون قاسية . لابد من الاعتراف بذلك . لـذا نتساءل احيانا عما اذا كانوا سيعملون دائما .. بنفس الطريقة ، حتى عندما لا ننطلق بذلك صراحة (يتنهد) نعم ، لابد من قتل الخوف ، حتى لا يقتلنا ..

جوني : قتل ! قتل !

(يرتجف جوني . يربت د. بركنز على كتفه . وقفة . ينزل جوني من على المنصة ، ويعود الى الجلوس في مكانه . يفعل د. بركنز ذات الشيء ، في الحال ، لكن بخطى بطيئة) .

المحامي العام : هل تعلم يا د. بركنز انك اذا اعتبرت اليوم جون براون غير مسئول ، تعرضت لبعض المضايقات لانك تركته يرحل عن عيادتك ، حتى لو كان كل من مسز براون ومستر جيمس يتمنيان عودته ، لاسباب عاطفية مفهومة ؟

جوني : ماذا ؟ ماذا ؟ هل تمنى جيمس وجوان .. غير معقول !

(ينفجر جون ضاحكا . يهدئه الدفاع)

المحامي العام : اردت ، على كل حال ان اقول لك يا د. بركنز انك قد تتعرض لبعض المضايقات المهنية اذا تبنيت قضية اللامسئولية .

ايدهشك هذا ؟ (بعد فترة صمت) لايدهشني كثيرا .

المحامي العام : اشكرك . سجلت المحكمة تصريحاتك .

(يخرج د. بركنز من ناحية اليمين) ليتقدم الشاهد الثالث .

(يدخل المحضر من ناحية اليمين ، يليه مستر جالاوو : اسمر ، قصير القامة ، واضح انه من اصل ايبيري) .

جوني : هالو ، مستر جالاوو ! ها انت ذا جئت ، على ماأظن ، لتدافع عن معرفة قديمة ، وقد اقول عن صديق ! الا تقول له صباح الخير ؟ غريبة ! اتخيفك المحكمة العليا الى هذا الحد ؟

المحضر : (يقدم الكتاب المقدس لمستر جالاوو الذي يأخذه ويقبله) اتقسم على الكتاب المقدس ان تقول الحق ، كل الحق ، ولا شيء غير الحق ، ارفع يدك ، وقل : اقسم .

مستر جالاوو : اقسم ، يا سادتي القضاة والمحامين .

المحامي العام : اسمك ، وسنك ، ومهنتك ؟

مستر جالاوو : لويس جالاوو ، ٤٧ سنة ، حلاق .

المحامي العام : انت من أصل برتغالي ، اليس كذلك ؟

مستر جالاوو : نعم ، ياسيدي المحامي العام ..

المحامي العام : تنتمي اذن الى الجالية البرتغالية من ناحية ، وتمارس مهنة الحلاقة من ناحية اخرى ؟

مستر جالاوو : نعم ياسيدي المحامي العام .

جوني : برتغالي من ناحية ، وحلاق من ناحية اخرى ، وماذا من ناحية ثالثة ؟ (بصوت منخفض ، الى الدفاع) ماذا يفعل مستر جالاوو هنا يا مستر كونت ، في رأيك .

الدفاع : (بصوت منخفض ، بينما يحاول ان يهدىء جوني) يحاول ان يسيء الينا .

جوني : آه ، جاء اذن ليسيء الي ... اتظن ذلك .

(يهز الدفاع رأسه ايجابا) .

المحامي العام : كان مستر براون من زبائنك ، اليس كذلك ؟

مستر جالاوو : نعم ، ياسيدي المحامي العام .

جوني : الوقائع هي الوقائع ، كنت احلق عند مستر جالاوو ، بالفعل ، لفترة ما .

المحامي العام : هل تعرف مستر براون معرفة وثيقة ؟

مستر جالاوو : قد يكون في هذا القول شيء من المبالغة ، يا سيدي المحامي العام ، لكني أكاد اعرف جيدا .. نعم .. اعرف مستر براون ، كنت احلق له لفترة ما .

جوني : حلقت عنده بالفعل لمدة ستة اشهر ويومين .

المحامي العام : (لازال يوجه حديثا الى المستر جالاوو هل كنت تلتقي بمستر براون ، احيانا ، خارج صالون الحلاقة ؟

جوني : (يحاول الدفاع تهدئته ، لكنه لا يفلح في ذلك) وصالون الحلاقة ! انا لم امكث فيه دقيقة واحدة ، بل ثانية واحدة ! اولا ، لان زوجتي العزيزة واخي العزيز منعاني آنذاك من الخروج ، بالاتفاق مع د. بركنز ، طبعا ، ثانيا ، لانني كنت لا اثق في صالون حلاقته . وكنت محقا في هذا ، على ما اظن .

مستر جالاوو : فعلا ، كنت اذهب الى بيت مستر براون . لاقص له شعره واحلق له ذقنه ..

المحامي العام : آه ، كنت تقص له شعره وتحلق له ذقنه في البيت . اذن ، انت تعرفه معرفة جيدة ؟

الدفاع : اطلب الكلمة ..

الرئيس : الكلمة لك ..

الدفاع : لا ارى داعيا لان يعرف الحلاق زبونا يحلق له في المنزل اكثر من زبون يحلق له في الصالون ..

المحامي العام : آسف لمعارضتك ، يا مستر كونت ، لكن المرء يحسن دائما معرفة الشخص اذا ما اوجدته الظروف في الوسط العائلي

والاجتماعي الذي يعيش فيه . (الى مستر جالاوو ، بينما يرفع الدفاع يديه الى السماء) كنت تعرف اذن مستر براون حق المعرفة ؟

مستر جالاوو : نعم .. الى حدما .. كما تقول .

جوني : ماالذي تهدف اليه اسئلتك يا سيدي المحامي العام ؟ تصور ان السؤال عن هذه الاسئلة يهمني !

المحامي العام : هذا شيء بديهي (الى مستر جالاوو ، بعد فترة صمت) هل حدث ان سعى مستر براون الى مشاجرتك ، بحجة او بأخرى ؟ (ينهض . يتململ الدفاع ايضا . لكن المحامي العام يومىء برأسه الى الرئيس : سيرفض المعارضة ، من الان فصاعدا) .

مستر جالاوو : (في هذه الاثناء) لا .. لم يحدث هذا كثيرا .. ومع كل ، انقض .. مستر براون علي ، ذات مرة .. ولولا وجود ...

جوني : (في ذروة ثورته) ماذا ؟ ماذا ؟ ماالذي كان يمكن ان يحدث لولا وجود د. بركنز الشجاع الذي دفعني واسقطني على الارض ؟ ربما قتلتك (يضحك) لولا وجوده . (يرتجف مستر جالاوو . فترة صمت . يصعد جوني الى المنصة ، حيث يلحق به د. بركنز آتيا من الكواليس . يأخذ مستر جالاوو حقيبته الصغيرة ، ويصعد بدوره الى المنصة) .

مستر جالاوو : (بعد ان حيا جوني و د. بركنز الجالسان امام المائدة) آسف لتأخري ، يا مستر براون . لكن ، لا ذنب لي في هذا . انت تعلم ان زوجتي مريضة في المنزل ، وانه ، لو حدث لي شيء .. (مرتاعا) رأيت ،بـالقرب اول بيت قابلني ، وانتظرت ..

جوني : (يقهقه) .. حتى يمر الزنوج ، ويصبح الشارع خاليا ، آمنا ، طاهرا ، مرة اخرى . وكأن الشوارع يمكن ان تصبح آمنة طاهرة ! من الواضح ، من الواضح جدا ، يا مستر جالاوو ، انك لاتخشى الاصطدام بالفئران الخارجة من المجاري ، والخوض في بول الخيل ، وفضلات المطاعم الكبيرة والصغيرة. طبعا ، اذا كان المرء على استعداد لابتلاع الخضروات الفاسدة والفاكهة واللحم العفن ، لن يخشى شيئا ، بالطبع ..

د. بركنز : وماذا كان يفعل هؤلاء الزنوج ؟

مستر جالاوو : كانوا يدفنون موتاهم ، اولئك الذين قتلهم البوليس اول امس ..

د. بركنز : (محرجا) سأتركك الان يا جوني ، وسأعود بعد قليل ...
(يهبط من على المنصة ، ويعود الى الكواليس)

مستر جالاوو : (بينما يخرج عدة الحلاقة ، ويربط منشفة بيضاء حول رقبة جوني) آسف حقا يا مستر براون . انت تعلم ان مواعيدي مضبوطة عادة ، لولا ان زوجتي مريضة في المنزل .. ولولا ان الزنوج هم الذين يحكمون الشارع .. بالرغم من وعود الحكومة .. (يستعد لحلاقة ذقن جوني) كالعادة ، مرة واحدة ؟

طبعاً ، مرة واحدة ، تريد ان تمر كم مرة بالموس على ذقني ؟ عشرين مرة ، ثلاثين ؟ ذقني مرة واحدة وحتى هذا كثير ، في تصوري ..

مستر جالاوو : حسن يا مستر براون . (يحلق ذقن جوني) انا قلق على ايميلي المسكينة . هل تعلم انها تتصور الان انها مصابة بميكروب السل ؟

جوني : هكذا ؟ ميكروب السل ؟ لكن ، لاتنسى ميكروب الكلب والتيفوس ، والكوليرا ، والحمى النمشية .. (يائسا) وهلم جرا ! على كل حال ، قل لزوجتك انها تستطيع من الان فصاعدا ان تنام وهي مطمئنة ، لان كل هذه الميكروبات مخصصة لي انا ، انا ، انا الوحيد الذي يتحتم عليه ابتلاعها ، الواحد تلو الاخر ...

مستر جالاوو : اجل ، يا مستر براون .

جوني : كذلك الاحماض : حمض السياندريك ، وحمض الكلوريدريك ، وحمض الخليك ، وحمض الكبريتيك الذي يخرج من مصنعي ، ذلك الحمض الذي اثراني ، حتى الان ، والذي سيشري عائلتي وحدها ، لو لم آخذ الحذر . وكيف آخذ الحذر في كل لحظة ؟ ستشرى عائلتي ، لان المال كله سيكون من نصيبها . اما الاحماض ، فلي انا ، فهمت ؟

مستر جالاوو : اجل ، يا مستر براون ..

جوني : ليت الامر مقصورا على الميكروبات والاحماض ! هناك ايضا **الشعر المقصوص** لي لكن ، اذا كنت تعتقد **انك تستطيع** ان تخفي شعري المقصوص **في مكان سري** ، فانت مخطيء ! واذا كنت **تظن انك تستطيع** ان تضع جانبا كوم **الشعر الذي قصصته** لي ، والذي ستقصه لي ، **فانت مخطيء** !

مستر جالاوو : اجل ، يا مستر براون ..

جوني : لكنك لست **مخطئا ، مع الاسف** ! ستضع كل

هذا جانبا ، من اجلي . طبعا ، لا توجد هنا اماكن سرية ، على عكس بيتك ، ومحلك ، حيث تستخدم الاماكن السرية ايضا لدفن صفار الزنوج . لكنك ستجد مخبأ آخر ، زنزانة اخرى .

مستر جالاوو : اجل ، يا مستر براون ..

(يعود د. بركنز الى المنصة ، آتيا من الكواليس)

جوني : آه ، ها انت ذاقد عدت يا دكتور ! احسن ، احسن ، لانني اود ان اوجه اليك سؤالا ، سؤالا خطيرا ، خطيرا جدا . هل تستطيع ان تقول لي منذ متى تطبق سياسة الفضلات ؟

د. بركنز : سنتحدث في هذا الموضوع ـ وهو خطير جدا ، بالفعل ـ بعد قليل ، عندما ينتهي مستر جالاوو من الادلاء بشهادته ..

جوني : يا دكتور ، اعرف ان كل ما يتعلق بي لا يهمك ، اعرفه جيدا ، بل اعرفه أكثر من اللازم .. مع ذلك ، حاول ان تفهم . سياسة الفضلات تجر وراءها مصاريف ضخمة . ولا ارى ، لا افهم من الذي يتحمل هذه المصروفات . وضع هذه الكمية من قطع الخيط ، وقطع الزجاج ، وقشر البيض امام بيتي ، ثم ازالتها ، وشراء الجرائد ونشر الكتب ، كل هذا يتطلب مالا كثيرا ! يحتمل بل من المؤكد انهم يجمعون التبرعات في البلاد ، بل ويلجأون الى اموال الحكومة السرية . وهل تكفي هذه الاموال ؟ او لن يلجأوا ذات يوم الي والى كل الملاك ، لكي نمول ، اوبالاحرى ، لكي امول انا ـ لان الاخرين سيرفضون ، وانا اعرفهم جيدا ـ انا وحدي ، عملية انا ضحيتها الوحيدة ؟

د. بركنز : لا اظن ان الامور ستبلغ هذا الحد . صحيح ان هذه السياسة تجر وراءها مصروفات هائلة . لذا ، اوقن ان احساسك بالاضطهاد لن يدوم فترة طويلة . فهو يتكلف الكثير . من ذا الذي يستطيع ان يصرف عليه بالفعل ؟

مستر جالاوو : (جادا) الصندوق السري للجنة محاربة التفرقة .

جوني : (باهتمام شديد) هل لدى هذا الصندوق مال يكفي لـ ... ؟

مستر جالاوو : اجل ، يا مستر براون .

د. بركنز : لا ، يا مستر جالاوو .. لا يوجد فرد ، او حتى منظمة ـ خاصة اذا كانت معارضة ـ يمكن ان يغطي مثل هذه النفقات الهائلة ..

جوني : امتاكد انت يا دكتور ؟ حتى لو استخدمنا العصي ؟

د. بركنز : (بثبات) حتى لو استخدمنا العصي يا جوني .

جوني : اتساءل : ماالذي سيفعلونه لكي يضعوا هذه العصي وهذه الشماسي في بطني ؟ يتوقف تفكيري عند هذا الحد (وقفة) فهمت . سيضعون في بطني جزءا من كل شيء ، ثم يضعونني ، مع ما تبقى ، في اي سوق اصبح فيه اضحوكة الجميع . حتى الزنوج . (يضرب جبهته) هيه ، هيه ، لم افكر في هذا (الى جالاوو الذي انتهى من عمله ، بصوت عال جدا) ماالذي تفعله انت هنا ؟ سأقوله لك : انت تنتظر لحظة شرود مني ، لكي تغرس الموسى في بطني . لا ؟ او ليس هذا ما تريد ؟ انت تنتظر رفاقك لكي تنقلوني الى محلك الحقير ، وتلقوا بي في قاع البدروم ، بين قطع الزجاج المطحونة ، والفئران الميتة ، والعظام .. قل ، اليس هذا ما تريد ، هيه ؟

(بهزه ، ويسيء معاملته) .

مستر جالاوو : (يرتجف) أؤكد لك يا مستر براون ..

(يدفع د. بركنز جوني الى الوراء ، ويخلص مستر جالاوو من قبضته ، ثم يشير اليه بالرحيل . يطيع مستر جالاوو الامر ، ويلحق بالمكان الذي كان يشغله امام المحكمة) .

د. بركنز : (الى مستر جالاوو الذي يبتعد) الى اللقاء يا مستر جالاوو ، ولا تخف من السود الذين يدفنون موتاهم .

(ينزل كل من د. بركنز وجوني من على المنصة . يعود جوني الى المثول امام هيئة المحكمة ، و د. بركنز الى الكواليس) .

المحامي العام : (الى مستر جالاوو) هل لاحظت على مستر براون ، منذ ان عاد من «بيرلزكورت»، في الشهور الاخيرة بالذات، اعراضا متشابهة تنم عن نفاد الصبر ؟

(يتململ الدفاع . فيدعوه المحامي العام الى التزام الهدوء)

مستر جالاوو : (بعد تردد ، وهو يتلعثم) نعم ، كنت ذات يوم .. احلق له كالعادة ... ونتحدث .. كالعادة ...

جوني : (ينهض) هيا ، قل لي ، كم دفعت لك عائلتي العزيزة لكي تأتي الى هنا وتقول انك كنت تحلق لي في وقت كنت لا تحلق لي فيه ، واننا كنا نلتقي في وقت كنا لا نلتقي فيه ؟ الا انني رايتك ذات مرة في الشارع ، ورفعت

يدي ، بكل بساطة ؟

الدفاع : (بصوت منخفض الى جوني) مستر براون ، ارجوك ؟

جوني : (يواصل كلامه ، ولا يستمع الى الدفاع) نعم ، كم دفعوا لك لكي اوجه ، لا الى السجن فقد اخرج منه بسهولة ، الى حد ما ، نظرا لسياسة التساهل وانما الى زنزانة مجانين قد اخرج منها بمنتهى الصعوبة . كم ؟

المحامي العام : اعترض .

الرئيس : الاعتراض مقبول .

(يعود مستر جالاوو الى المنصة ، حيث يلحق به ، قادما من الكواليس ، كل من جوان وجيمس براون . تقف جوان وراء الرجلين ، وتبكي وهي ممسكة بمنديل في يدها) .

جيمس : اتفقنا اذن يا مستر جالاوو ؟ اولا ، ارو اعتداء اخي عليك قبل دخوله المستشفى . واصف، بمنتهى السرعة ، سواء سألوك عن هذا ام لا ، قولك : بينما كنت احلق شعر مستر براون ...

مستر جالاوو : لكني لم احلق شعر .. مستر جوني .. منذ عودته . وانت تعلم ذلك جيدا ... ومسز براون ايضا ...

جيمس : نعلم ذلك ، بالطبع . لكن بما اننا ، انا وجوان — هذا باستثناء جوني الذي لا يمكن ان توليه المحكمة (يقهقه) كل ثقتها — الوحيدان اللذان يعلمان به ، فان حجتك تسقط تلقائيا .

مستر جالاوو : لكن ، ماالذي تريد .. ان اقوله ، يا مستر براون ؟

جيمس : ان جوني هددك مرة اخرى . (يضحك) وبما ان د. بركنز نصير المضطهدين لم يكن موجودا هذه المرة ليدافع عنك،فان جوني قد ضربك، وضربك بوحشية ، وهو يصيح قائلا : «يا حلاقي الصغير ،يا صديقي العزيز ، لا تظن انك ستفلت من العقاب لانك لست زنجيا.»

جوان براون : (خائفة) جيمس ، لا ادري .. اذا كان يمكن ان نبلغ .. هذا المدى على اية حال ، فهو ..

جيمس براون : (بعد ان هز كتفيه بعدم اكتراث ، واخرج بعض الاوراق النقدية من جيبه) انا معتمد عليك يا مستر جالاوو ..

(يصافحه ، ويقدم له ، في الوقت نفسه ، اوراق البنكنوت ، ثم يعود الى الكواليس ، تتبعه جوان الباكية . يعود مستر جالاوو الى مكانه ، امام هيئة المحكمة) .

جوني : (من الواضح انه لايستطيع ان يهدأ . ينهض مرة اخرى) . ليت عائلتي هي الوحيدة التي دفعت له مالا ، اقصد زوجتي ، ابنة راعي الكنيسة البروتستانتية الهولاندية ياسادة . قبل ان يأخذ مالا مقابل كذبه ، اراد هذا الرجل تحطيمي يا سادة . لم يسعَ الا الى هدف واحد ، منذ عرفته : حملي على الجنون ، حديثه عن زوجته ، وميكروبات زوجته ! ... ليتكم رأيتم كيف كان يحلق لي بموسى قذره ملآنة بالشعر ! وكان في الموسى شفرتان في آن واحد ، وذات مرة .. شفرتان في آن واحد ، وذات مرة ..

الرئيس : ستأخذ الكلمة بعد قليل يا مستر براون ..

المحامي العام : (رابط الجأش ، الى مستر جالاوو) انت ترى اذن ان مستر براون استجاب لدفعة اجرامية لاشعورية عندما قتل الزنجي ؟

الدفاع : (يشير الى مستر جالاوو ، بلهجة عدوانية) يخيل الى ان هذا يتضح بجلاء من اقوالك..

مستر جالاوو : (مرعوبا) لا ... لا اظن البتة يا سيدي ان مستر براون .. اثبت ، بقتله هذا الزنجي ... ما يظن السيد المحامي العام انني اردت اثباته .. بالعكس . انا ... متعاطف مع مستر براون ، لان الزنوج هم المسئولون ، طبعا ، عن كل هذا .

جوني : ماالذي تنتظره اذن لكي تقتل واحدا منهم ، انت ايضا ؟ اما زلت تنتظر المال ايضا ، ودائما ؟

مستر جالاوو : (يتلعثم من فرط الخوف) لم هذا اللوم يا مستر براون ؟ انه، لظلم.. مادمت اعتقد مثلك انه لابد من قتلهم جميعا ، حتى بلا تفكير في الامر ، قتلهم ...

المحامي العام : (ببرود) غالبية اليد العاملة في دولتنا سوداء ، يا مستر جالاوو ، وليست برتغالية . ومع ذلك ، ستأخذ المحكمة تصريحاتك في الاعتبار (الى المحضر ، بينما يخرج مستر جالاوو) ادخل الشاهد الرابع من فضلك ...

المحضر : (يقدم الكتاب المقدس لجوان التي تقبله متباهية) اتقسمين على الكتاب المقدس ان تقولي الحق ، ولا شيء غير الحق ؟ ارفعي يدك ، وقولي : اقسم .

جوان براون : اقسم .

المحامي العام : تود المحكمة ان تعرف اولا ما اذا كنت — في الفترة التي كان د. بركنز يتردد فيها عليكم بانتظام — اكتشفت صدفة ، في اقواله ، تصريحات ذات طابع عام بدت لك

غريبة .

(يضحك جوني) .

جوان براون : نعم ، طبعا ... لكن ، اود ان اقول ايضا ...

جوني : (لا يتوصل الدفاع الى تهدئته) ماالذي تودين ان تقوليه ايضا ؟ لا تودين ان تقولي ما تفكرين فيه ، على اية حال . اما انا ، فأستطيع ان اقول لك ماالذي تفكرين فيه ، انت وجيمس، بعد اتحادكما أخويا ، وعائليا ... وماديا . تقولان : خسارة ان يرقد توم جينيس وسط برازه ، في حين كان يمكن ان يحتل مكانه ، بكل بساطة ، الصديق ، والزوج ، والقريب ... (الى المحامي العام) يا سيدي ، اذا كنت تتهم د. بركنز ـ وانك لمحق في اتهامك اياه ، لاسباب عدة ـ فاتهم ايضا زوجتي العزيزة، لسبب بسيط قيم : لكي تطارح اخي العزيز الغرام ، وخاصة لكي تستبعدني من ادارة اعمالي ، تآمرت مع أخي لكي تفرق الاعمال المذكورة في عملية احتيال كبيرة ، مخجلة ، مجهولة ..

الرئيس : (يقاطع جوني) ارجوك يا مستر براون !

المحامي العام : ألديك شيء اخر تضيفينه يا مسز براون ؟

جوان براون : (بمنتهى الوقار) في مثل هذه الظروف ؟ لا !

المحامي العام : حسن ، اشكرك . (الى المحضر ، بينما تبتعد جوان براون) ادخل الشاهد الاخير (يدخل المحضر) ، يتبعه جيمس براون . يتقدم هذا الاخير وهو واثق من نفسه) تقدم يا مستر براون ، من فضلك ..

جوني : آه ! تريد ان يتقدم ! لقد تقدم سلفا ، تقدم سلفا !

(يهدىء الدفاع جوني) .

المحضر : (يقدم الكتاب المقدس لجيمس براون الذي يقبله) اتقسم ان تقول الحق ، كل الحق ، ولا شيء غير الحق ! ارفع يدك ، وقل ، اقسم .

جيمس براون : (يرفع يده) اقسم ..

(يريد جوني ان يتكلم ، لكن الدفاع يثنيه عن عزمه) .

المحامي العام : هل لمست عند اخيك ، خلال الشهور الماضية ، اقصد منذ عودته من«بيرلزكورت»، اعراض هياج تبعث على القلق ؟

(يتململ جوني) .

الدفاع : اعترض .

الرئيس : الاعتراض مقبول .

جوني : طبعا مقبول ! ..

(فترة صمت ، يصعد جوني الى المنصة ، يليه كل من جيمس وجوان براون)

جوني : هيا اعترفا ، اعترفا بأنكما لم ترسلاني الى «بيرلزكورت» الا لـ ....

جوان براون : (بلهجة عتاب) جوني !

جوني : ماذا ؟ اولا يكون لي الحق في ... ؟ هل تدع رواسب لا شكل لها تبتلع عمليتنا .. ونتقاسم الارباح .. لاندري كيف .. ومع من ! لو اننا فعلنا ، لاكتسحنا وابتلعنا في غمضة عين ، انتم وانا ! لذا ، لا افهم حقا ..

جيمس براون : (بمنتهى البرود) الوسيلة الوحيدة التي نمتلكها اليوم ، نحن البيض ، يا جوني ، لكي لا نلتهم ، هي الاتحاد ، ماليا اولا . كل الامور مرتبطة ببعضها ..

جوان براون : انت لا تعلم يا جوني الى اي ... حد وصلت الامور . انت لم تعد الا منذ قليل .

جوني : وبسبب من ابتعدت كل هذه المدة ؟ بسبب د. بركنز فقط ؟

جوان براون : من فضلك يا جوني ، دعنا من د. بركنز (يقهقه جوني) لا يمكنك ان تتصور ماحدث في الفترة الاخيرة وفي كل مكان !

جيمس براون : الامر غاية في البساطة منذ ان بدات السياسة المسماة بسياسة التساهل ، لم يعد النظام مستتبا .

جوان براون : (مازالت عيناها تدمعان) آه لو انك شاهدت الاعتداء الذي رحت ضحية له أول امر ، يا جوني ! كنت بمفردي ، والسيارة معطلة ، وفجأة ، جاء لا أدري من اين ، ولا ادري كيف ، بعض الزنوج ، شلة من الزنوج .

جيمس براون : كانوا عشرين تقريبا ، التفوا حول جوان، وفي الحال ..

جوان براون : آه لو انك رأيت السنتهم الوردية تتلوى ! وهل تدري ماالذي كانو يفعلونه بأيديهم ؟ كانوا يضعونها هنا (تضع يدها على فرجها)، وهم يحدقون في بعيون تكاد تخرج من رؤوسهم ...

جيمس براون : (جادا) بعد دقيقة ، كان يمكن ان .... جوان المسكينة ..

جوني : وشاهدت انت هذا المنظر ، حسب مافهمت ؟ كنت حاضرا ، وبالرغم من وجودك تجرا هؤلاء الزنوج .... غريبة !

جوان : ظهر جيمس فجأة ، في اللحظة التي اوشكوا فيها على الالتفاف من حولي . جاء ليخلصني .

جيمس براون : لم اضيع وقتا ، واطلقت الرصاص في الحال .

جوان براون : في الهواء ، طبعا .
جيمس براون : وكان هذا كافيا لكي يولى الاشقياء الادبار .

جوني : وهل كانوا كثيرين ، هؤلاء الاشقياء ؟ قلت ، او قلتما : حوالي عشرين وهذا عدد قليل ، على ما ارى ..

جون براون : ربما كانوا اكثر من عشرين ... لا .. ادري، كل ما استطيع ان اقوله لك ياجوني هو انهم يرون في كل مكان ، منذ ان ...

جوني : منذ ان ... ماذا ؟ منذ ان اضطر د. بركنز الى اطلاق سراحي ؟ انا عارف فيم تفكرين ؟ تتساءلين : كم اعطى للد. بركنز لكي يدعه يهرب هكذا ؟ حسن ، ظني ماتشاءين (فترة صمت) او تعرفين فيم افكر انا ؟ اعتقد ان على المرء الذي يخاف الزنوج الا يعين الافا والافا منهم في جمعية ما ، حتى اذا لم يكسبوا شيئا في اول الامر ، فهم يبدون على قدر من الفاقة يجعلهم يكسبون اكثر منا بكثير ، في نهاية الامر ، ولسوف يقل ربحنا نحن . (فترة صمت) . فيم تفكرين ، يا زوجتي العزيزة الجميلة ؟

جوان براون : فيم تريدني أن افكر يا جوني ؟ في هؤلاء الزنوج طبعا ، ولتعلم اننا لا نكذب عليك . لقد اصبحت حياتنا غير محتملة ..

جوني : ولم اصبحت حياتكما غير محتملة اليوم ، في حين كانت محتملة ، بل مستحبة بطريقة خارقة للعادة ؟

جوان براون : قلت لك ذلك توا يا جوني بسبب الزنوج ..
جيمس براون : الحاصل انهم يفعلون ما يشاءون اليوم .
جوان براون : هل تعلم ان لهم الحق ، اليوم ، في الذهاب .. الى كل مكان تقريبا ؟ فهم يدخلون صالات السينما ، وجميع المحلات تقريبا ...

جوني : ولم لا يقبل الزنوج في صالات العرض ، والمحلات، وقاعات الانتظار ؟ لم لا يقفون امام شبابيك مكاتب البريد ، خاصة ان عددها كبير ، وان فيها ظروف كثيرة مهملة ؟ ودعنا من طوابع البريد المعطلة ، اكثر من هذا ، الممزقة ...
جوان براون : في «الستيل آندستار» ، عينت صرافة ملونة منذ اسبوع ، وعند «ادجار آندوليام»، اصبحت الصرافة زنجية منذ امس ...
جيمس براون : مائة في المائة ، واستطيع ان اثبت لك ذلك ...

جوان براون : واليوم ، تعمل عند مسز باترسون بائعتان زنجيتان ..
جيمس براون : وهناك خمسة موظفين زنوج ؟ وما هو عدد الموظفين الكلي في «الاولد انجلند» ؟ (فترة صمت) كل شيء ينتشر ، كل شيء يقوى ، كل شيء يتخذ حجما يثير القلق ، على ما ارى .

جوان براون : لا ادري ما هو عدد الموظفين في «الاولد انجلند» كل ماعرفه هو انني لم اعد احتمل كل هذا يا جوني (تضع راسها على كتف جوني ، لكن هذا الاخير يبتعد عنها في الحال) انهم في كل مكان ، ولا يتحرجون ، وكانوا من قبل يتحرجون بعض الشيء ...

جوني : من قبل ؟ قبل ماذا ؟ قبل ان تحصلوا ، بفضلي ، على معلومات دقيقة مختصرة عن د. بركنز ؟

جوان براون : لا ، لا ... اردت فقط ان اقول .. قبل سياسة الحكومة الجديدة . لانهم لا يتحرجون البتة ، منذ ان بدات الحكومة تطبق .. (فترة صمت) فما هم ؟ انهم يقفون حيثما شاءوا ، ويسيرون كيفما شاءوا .. صحيح ان تصاريحهم تمزق ، لكنهم في غنى عنها ، ويواصلون المرور ، والصياح ، والبصق ، البصق بلا توقف ، في اي مكان، وعلى اي شيء .. حتى تاتي لحظة يبصقون فيها علينا !

جيمس براون : فعلا .. كل الشوارع مغطاة بالفضلات التي لايكف الزنوج عن القائها واذا قلت لك ان بالامس ....

جوان براون : نشسك ، جيمس وانا ، في احد عمال المصنع ...

جوني : آه ، بدأ الزنوج ايضا يلقون الفضلات ؟ (يضرب جبهته) عجبا ، لم افكر في هذا من قبل ! (يكاد يصرخ ، بعد فترة صمت) ولم يضعون فضلاتهم هكذا ، بالقرب من بيتنا ، فيما ترون ؟ سأقولها لكم ، (يصرخ) لكي افقد توازني ، وانزلق على قشر بيضهم ، وبصقهم ، وقطع الزجاج المطحون التي يلقون بها ، وقصاصات الورق التي يلوثونها ، ودعك من الفئران الميتة ، والله اعلم بعددها ، هذه الفئران !

(ينظر كل من جوان براون وجيمس براون الى الاخر في قلق ، ويتشاوران) .
جوان براون : (بصوت منخفض ، الى جيمس براون) اخشى ان نكون قد اثرنا عليه برواياتنا ..
جيمس براون : (بصوت منخفض ، الى جوان براون) حسن جدا . هكذا ، يضطر د. بركنز الى اخذه مرة اخرى .

جوني : وعندما اتلوى على الارض ، ولا استطيع الوقوف ثانية ، عندما انهار سيأتون جميعا ، بمجرفاتهم ، مئات من المجارف ، ويدفعونني نحو صندوق القمامة ، حيث يتحتم على ان ابتلع في الحال ، وامامهم .. كل شيء حتى آخر قشرة بيض ! (بصوت اعلى) لكنهم ينسون ، ينسون أن ...

جيمس براون : جوان وانا نشك في أحد عمال المصنع ..

جوان براون : نعم ، فيما يختص بالقاذورات الملقاة امام بابنا تقريبا ..

(فترة صمت . نفس الغناء الزنجي الذي سمعناه في البداية ، بينما يلحق جوني بهيئة المحكمة ، يليه كل من جيمس وجوان براون . يبدأ الغناء خافتا ، ثم يعلو شيئا فشيئا – فجأة يقطع الغناء صوت طلقات نارية .. لكن الغناء يظل مستمرا ، بل يعلو) .

المحامي العام : أشكرك يا مستر براون ..

جيمس براون : (بلهجة جافة) يمكن ان اقول ان المحكمة، في حيادها ، تدع كل الشهود يتكلمون ...

جوني : عم تريد ان تتكلم انت ؟ اجننت لانني قتلت زنجيا ؟ (يلتفت الى المحامي العام) طبعا ، هذا امر سخيف .. مادامت هناك آلاف واعداد لاتحصى من هؤلاء الزنوج . بالطبع ، شيء واحد لا يذكر ، لكن المرء ، يا سادة ، يفعل مايقدر عليه . ومن الطبيعي ان يغالي اخي العزيز وزوجتي العزيزة في الامر ، اكثر مني ، ... اعنى انهما قد يغاليان في الامر لو انهما توصلا ، كما يتمنيان ، الى استخدام الاف والاف من العمال ، والادهى من هذا ، من الزنوج . واي عمال اخرين يستخدمان ؟ لقد قلت ، يا سيدي المحامي العام ، ان الايدي العاملة عندنا ليست برتغالية او انجليزية ....

(يحاول الدفاع ان يهدأ جوني)

الرئيس : لقد ابتعدنا عن الموضوع .

(يرفع جيمس براون يده ، طالبا الكلمة)

المحامي العام : (الى جيمس براون) اسف يا مستر براون لكن الادلاء بشهادتك قد انتهى ، واعتقد انني قلت لك هذا .

جيمس براون : (يبتعد عن هيئة المحكمة ، ويجلس في مكان بعيد . بلهجة قاطعة) فهمت .

المحامي العام : (الى جيمس براون) صدقنا ، يا مستر براون ، نحن آسفون . (الى جوني) اقترب من فضلك يا مستر براون .

جوني : بكل ممنونية ، بكل ممنونية !

(يتقدم نحو هيئة المحكمة ، فيتبعه رجل البوليس ، كالعادة) .

المحضر : اتقسم على الكتاب المقدس ان تقول الحق ، كل الحق ، ولاشيء غير الحق ؟ ارفع يدك ، وقل : اقسم .

جوني : طبعا ، طبعا ، اقسم !

المحامي العام : لقد توجهت الى مسكن توم جينيس في السابع عشر من نوفمبر ، في التاسعة والنصف ، حاملا مسدسا سريع الطلقات .

جوني : (يصحح) مسدس صامت .

المحامي العام : بعبارة اخرى ، مسدس من نوع خاص .

الدفاع : من نوع المسدسات التي يحملها عادة رجال البوليس ..

المحامي العام : المحكمة لم تعطك الكلمة ، يا مستر كاونت .

الدفاع : ومتى تعطيها لي ؟

المحامي العام : عندما ترى ان الوقت قد حان . أمتمسك انت ، يا مستر براون ، بتصريحاتك السابقة ، التي قلت فيها انك فعلت مافعلته بلا سبق اصرار او ترصد ؟

جوني : انا متمسك بها .

المحامي العام : مع انك تعلم ، بلا شك ، ان حمل المسدسات غير مرغوب فيه ، بل غير مطلوب ، منذ ١٥ نوفمبر ...

جوني : سيدي المحامي العام ، اني اتهمك بسوء النية ، بل بالتحريض ، لان الكل يعلم جيدا ، وتعلم انت ايضا بالتالي ، انني لم افكر ، في اول الامر ، الا في القيام بحملة تأديبية ...

المحامي العام : بلا شك ، لكن ، بما انك كنت مسلحا ..

جوني : كنت مسلحا ، طبعا ! او كنت تريد ان اتنزه في حي ملان بالزنوج ، وجيبي خاو ، ويدي خاوية ، رأسي خاو ؟

الدفاع : اذا كان القانون الخامس مازال معمولا به ، واذا كانت التفرقة التامة بين المساكين مازالت محترمة ، والزنوج محتجزين في المناطق العازلة ، لما اتيحت لمستر براون فرصة الالتقاء بتوم جينيس ، وقتله بالتالي .

المحامي العام : أيا كان الامر ، المحكمة مضطرة ، يا مستر كاونت ، ان تقرر ان حملتك التأديبية ، حسب تعبيرك ، لم تكن ذات طابع سلمي بحت .

الدفاع : لا ارى لم لم يكن لها ذلك الطابع .

(تصدر عن المحامي العام حركة تنم عن اليأس ، او تود ان تنم عنه ، على الاقل) .



جوني : لا احب التكرار كثيرا . لذا ، لن احدثكم مرة اخرى عن الفضلات ، والقاذورات التي رأى توم جينيس ـ بالاتفاق مع اسرتي العزيزة ـ وضعها أمام بابي .

(يريد جيمس ان يتكلم ، لكن جوان تثنيه عن عزمه) .

المحامي العام : لا ارى انا ايضا داعيا للحديث مرة اخرى عن هذه الاشياء التي تحدثنا عنها فعلا بما فيه الكفاية .

جوني : لذا ، سأكلمكم ، ياسيدي المدعي العام ، عن اشياء اخرى ، لكنها مخيفة ايضا ، بل قد أقول مخيفة أكثر من سابقاتها . (وقفة) في أول الامر ، لم افكر الا في ضرب توم جينيس . لكن ، عندما رأيته عاريا تقريبا ، بقدميه السوداوين ، وبطن قدميه نصف الابيض ، لم استطع كتمان غيظي ، الاسود ، والاصفر ، والابيض على قدم واحدة ، هذا كثير ، فيما خيل الى .

المحامي العام : فعلا . لكن ، يبقى انك كنت تنوى ايذاء توم جينيس ، عندما غادرت منزلك . واكررها لك ، قانون ١٥ نوفمبر ـ سواء كان هذا صوابا أم خطأ ، ماعلينا ان نقرره ـ صريح في هذه النقطة .

الدفاع : احرص على ان اذكركم فعلا ، ياسادة ، بانه اذا كان حمل السلاح غير مسموح به للمواطنين البيض منذ ١٥ نوفمبر ، فهو مباح مع ذلك . واسمح لنفسي بأن اضيف : لو لم يكن مباحا ، لما أمكن المحافظة على سلامة الارواح والممتلكات .

الرئيس : (مقتنعا) هذا امر لاشك فيه ، فيما ارى .

المحامي العام : (الى جوني) اشكرك يا مستر براون .

(يعود جوني الى مكانه ، وهو يقهقه منتصرا ، ويتبعه رجل البوليس) .

الرئيس : الكلمة للمدعي بالحق المدني .

المدعي بالحق المدني : (ينهض) عندما شرفتني المحكمة ، ايها السادة ، بتولي هذه المهمة ، كنت اعرف طبعا انها لن تكون يسيرة ... أولا ، بسبب الظروف ... التي حدثنا عنها مستر كاونت منذ قليل بفصاحة . من الواضح ، طبعا ، ان توم جينيس لم يكن مسلحا في الواقع ، لكنه كان كذلك في ذهن مستر براون ... بسبب .. هذه الظروف بالذات .

الدفاع : (بثبات ، بعد ان توقف عن السير) بسبب حوادث القتل التي يروح البيض حاليا ضحيتها كل يوم ، بعد ان غمرهم السود .

المدعي بالحق المدني : (يتلعثم) نعم ... بسبب حوادث القتل البغيضة تلك التي لا تبرر ، اقصد لا تبرر كلية فعلة مستر براون ، وان بررتها جزئيا ، لكن ، اعتقد انه يجب ان ندخل

ايضا في اعتبارات فردية ، ونحسب حساب ظرف خاص .. فيما أرى .

الدفاع : (مضطرب ، بينما يتململ كل من جيمس وجوان براون) : أطلب الكلمة .

الرئيس : ستأخذها بعد قليل ، يا مستر كاونت .

المدعي بالحق المدني : (قرر ان يستمر بعد ان القى نظرة خائفة على كل من جيمس وجوان براون اولا ، والقضاة والدفاع ثانيا) لابد من ان نعترف بان مستر براون لم يكد يخرج ... من فترة النقاهة .. حتى ... حتما .

(يتململ جوني . يهدئه الدفاع لحظة) .

جوان براون : (تنتحب) نعم ، زوجي مريض ، وانا اعلم ذلك جيدا !

(يشير اليها جيمس براون لكي تصمت. فتطيعه) .

جوني : اعذروها ، ياسادة (وقفة ، ثم قهقهة) ، فهذه ازمتها الـ ١٣٥ الف ليتها تصاب بالازمة الواحدة بعد الـ ١٣٥ الف ، عندما يكونون قد عينوا ٣٦٠٠٢ عاملا ، عدا المستخدمين .

الدفاع : اعترض .

الرئيس : الاعتراض مقبول .

(يثور جيمس براون ، ويضرب الارض بقدمه . فيلتفت الكثيرون) .

المحامي العام : (الى المدعي بالحق المدني) هل لديك شيء اخر ؟

(يود المدعي بالحق المدني ان يفعل ، لكنه لا يجد وقتا لذلك) .

الدفاع : اطلب الكلمة .

الرئيس : الكلمة لك .

الدفاع : يخيل لي ان ان دور المدعي بالحق المدني لايعني الاسهاب في الحديث عن هذا الظرف او ذاك في حياة المتهم ، وانما الدفاع عن موكله فقط ، او اسرته ، حسب الحال .

المدعي بالحق المدني : (يتلعثم) : أود بصفة خاصة ان الفت نظر المحكمة توا الى ان توم جينيس قد خلف وراءه خمسة اطفال يتامى لم يبلغ اكبرهم العاشرة .

جوني : خمسة اطفال صغار ! حتى لو كان أكبرهم لم يبلغ العاشرة بعد ، فأنا ارى ان هذا العدد من الاطفال واليتامى عدد كبير . لست مدققا ... لكن ..

المحامي العام : (الى المدعي بالحق المدني) ستنظر المحكمة في امر هؤلاء الاطفال ، تأكد من ذلك يامستر بينز .

المدعي بالحق المدني : انا أثق في المحكمة ، واشكرها .

(يجلس المدعي بالحق المدني) .

الدفاع : اطلب الكلمة .

الرئيس : الكلمة لك .

الدفاع : اريد ان اذكركم بان توم جينيس حكم عليه مرتين . في المرة الاولى ، حكم عليه بالسجن ثلاثة شهور مع ايقاف التنفيذ ، لانه جلس في قاعة انتظار مخصصة للبيض دون غيرهم. وفي المرة الثانية ، حكم عليه بثلاثة شهور لانه تبول في مرحاض مخصص للبيض ايضا .

جوني : وهل كان وحده في هذا المرحاض ، ام كان مع اطفاله الخمسة ، او العشرة ، او الخمسة عشرة ؟ وأي كمية من نشارة الخشب ، والقشر ، والقاذورات ، وضعوها جميعا في هذه المراحيض ؟ لابد انهم وضعوا منها الكثير ، هيه ؟!

الرئيس : (لا يود ، لا هو ، ولا الدفاع ، ولا المحامي العام – كما لاحظنا – ان يواصل جوني هذيانه ، بل يرى ان هذا الهذيان قد طال) الكلمة للمحامي العام .

المحامي العام : لن اتكلم كثيرا . هذه القضية قريبة ، في رأيي ، من الجرائم العاطفية . أعني ان مستر براون احس بدرجة خاصة من العنف بما يحس به كل مواطن في ولايتنا ، بدرجة أقل ، عادة . لقد اطلق الرصاص على الزنجي توم جينيس اذ احس او ظن انه مهدد لكنه خاف أيضا ، خاف خاصة ، من تكاثر الزنوج – لابد من الاعتراف بذلك – في ولايتنا . او لم يشر توا الى هذا التكاثر عندما تحدث عن اسرة الضحية الكبيرة العدد التي وضعت له القاذورات ؟ بعبارة اخرى ، اذا كان جون براون قد قتل رجلا ، فذلك يرجع ، طبعا ، الى ان طبيعته العصبية الثائرة جعلته يميل للعنف ، في أسوأ اشكاله . لكن ، يجب الا ننسى ايضا ان هذه هذه الثورة وهذه العصبية ، واقولها ثانية ، هذه الممارسة غير المشروعة للعنف ، قد املاها عليه اهتمامه البالغ ، بل المرضي ، – وان كان اهتمامه صادقا مخلصا – لا بمصالحه الخاصة ومصالح اسرته فحسب ، وانما بمصالح ولايتنا المشروعة ايضا . لكن – واحرص على تكرار ذلك .. الجريمة تظل جريمة ، حتى لو كانت عاطفية ، وايا كان حسن النوايا . وبالتالي ، يجب ان يعاقب مرتكبها . (وقفة ، ثم ، بنبرة جادة) : أطلب الحكم على مستر جوان براون بسبعة شهور سجن مع ايقاف التنفيذ .

جيمس براون : (مغتاظا ، بينما ينهض جون ويحرك يديه هكذا ؟!) .

(تصدر عن جوان براون حركة تعنى : «اهدأ ، يا صديقي المسكين . فهذا شيء لابد منه») .

جوني : (في ذروة الاضطراب . لايحاول الدفاع تهدئته) سبعة شهور سجن ! أنت تبالغ ، يا سيدي المحامي العام !

المحامي العام : (مستاءا) انت لم تفهمني جيدا ... قلت ... مع ايقاف التنفيذ ، يا مستر براون !

جوني : أوه ، فهمتك جيدا ، بل أكثر من اللازم ! أهذا الذي كان ينقصني : ان أودع السجن فورا لانني قتلت زنجيا . لكنكم تنهونني ـ وتقولون لي بلطافة انني سأجد نفسي عند المجانين او في السجن أو ... لا ادري اين ، اذا قتلت زنجيا اخر بالصدفة ، او دافعت عن نفسي ضد زنجي اخر ، او فعلت اي شيء اخر ، ... وذلك بينما يندمج ، او بالاحرى ، يختفى مصنعي ...

(يحاول المحامي العام ان يهدىء جوني) .

الدفاع : اطلب الكلمة .

الرئيس : الكلمة لك .

الدفاع : أحرص أولا ، ياسادتي ، على أن أؤكد لكم حسن نيتي . (يقهقه جيمس ، تهدئه جوان) . لا انكر ان مستر براون استسلم لدفعات عنيفة ، بل خطيرة احيانا . واذا كان قد استسلم لهذه الدفعات فان له ايضا ، وكان له دائما ، ماض . وهذا الماضي ماضي رجل ثري ، شريف ، محترم ، رجل لم تخدش صحيفة سوابقه ، بل مارس ـ طالما مكنته قواه من ذلك ـ نشاطا دؤوبا أفادت منه ولايتنا كلها . من ذا الذي يستفيد من حامض الكبريتيك ؟ المواطنون جميعا ، لذا ، اعترض على الحكم الذي نطق به المحامي العام . من ذا الذي ينكر ان جريمة قتل قد وقعت ؟ لا احد . ولا حتى مستر براون الذي كان اول من اعترف ، صادقا ، بل قد اقول فخورا ، بمسئوليته الكاملة عن فعلته . اذا سلمنا بهذا ، يبقى ، كما قال المحامي العام نفسه عندما يبقى ، كما قال المحامي العام نفسه عندما تحدث عن حسن النوايا ، ان مستر براون سلك سبيل الشرف . (يغلظ صوته) ولا ينبغي ، يا سادتي ، ان يمر هذا السبيل اليوم بالسجون .

الرئيس : (أسفا) لكن ، من الذي تحدث عن ... السجون ؟

جوني : اسف ، ياسيدي القاضي الاعظم ، لكن الحديث لا يدور هنا الا عن السجون ومستشفى المجانين ، ومستشفى المجانين والسجون ، وأرى ....

الدفاع : (بعد ان اشار الى جوني بالصمت) اسمح لي ، فانا لم انته بعد . اولا ، سؤالان : او لم يستبعد تماما فرص سبق الاصرار ؟ وهل أخذ بفرص الدفاع عن النفس ، بالرغم من الدفعات العنيفة التي كان مستر براون يروح ضحيتها احيانا ، كما اعترفت بذلك ، انا نفسي ؟

الرئيس : لم نأخذ به ... كلية .

المحامي العام : اخذنا به .. جزئيا .

الدفاع : انتم ترون ، اذن ، ياسادتي ، ان مستر براون غير مسئول ؟ قولوها ، قولوها اذن ، مادمتم ترون ذلك !! (يشعل الدفاع سيجارة ، ويواصل المشي) : مادامت الامور قد بلغت هذا الحد ، طبعا ، يمكن ان نقرر ان اي شخص تشاجر ذات يوم مع زنجي قد يحكم عليه بالسجن مدى الحياة . هذا ممكن، اذا شئتم ، واذا شئتم ، بالمناسبة ، الا يبقى الانسان الابيض على قيد الحياة بعد الان في ولايتنا .

الرئيس : (متأثرا ، وصادقا) لكن من ، من ... من دافع عن وجهة النظر هذه ... يا مستر كونت ؟

الدفاع : المحامي العام ، عندما رفض ان يصدر حكما بالبراءة ، بكل بساطة .

المحامي العام : انا ...

الدفاع : آسف ، لكني لم انته . (وقفة) الموقف واضح يا سادة ، والارقام صريحة ، مع الاسف ! نسبة المواليد عند السود اكبر بكثير منها عند البيض ، مع الاسف ، طبعا ، معدل الوفيات بين اطفالهم اكثر في واحد وعشرين مرة من معدل الوفيات بين اطفالنا ...

الرئيس : (خجلا) اعتقد اثنين وعشرين مرة ، يا مستر كونت .

جوني : (يثور ثانية ، بعد ان كان قد هدأ الى حد ما) أما عن الوفيات نتيجة للاصابة بالتيفوس ، والالتهاب الرئوي ، فالنسبة خمسة الى واحد ، وتسعة الى واحد ، بالنسبة للزهري . يخيل الى انها تسعة الى واحد . وفيما يتعلق بالسل ، أرجو ان تسألوا مستر جالاوو (يضحك) . وتريد ، يا سيدي المدعي العام ، بل يجب ان اقول يا سيدي المدعي

الخاص ، ان تعاقبني لانني قتلت زنجيا ! بينما السل ، بل والالتهاب الرئوي ، والتيفوس ، اذا اكتفينا بهذا العدد من الامراض ، يصيبون ـ في بيت واحد ، لا في بيوت المناطق الخاصة فقط ـ ، لا زنجيا واحدا ، وانما الفا ، خمسة الاف ، عشرة الاف زنجي كل يوم ، وكل ساعة ...

الدفاع : لتتفضل المحكمة وتقبل عذري لابتعادي عن الموضوع ، ظاهريا على الاقل ، لكن ، ها انذا أعود اليه . تعلمون ان البوليس اطلق الرصاص ، يوم السبت الماضي ، على خمسة زنوج امتنعوا عن السير ، وانه اصاب اثنين منهم بجراح قاتلة ، احدهما صبي في الرابعة عشرة اتهم بسرقة ثمانية وستين سنتا ، فيما اظن ..

جوني : صحيح ، حدث هذا يوم السبت الماضي ! (يقهقه) في اليوم الذي .. بالرغم من اخي العزيز جدا وزوجتي التي لا تقل عنه معزة اللذين ، وهذا شيء بديهي ـ كان يفضلان دفني في «بيرلز كورت» .

جيمس براون : (ينهض) لن أحتمل المزيد .

الرئيس : (الى جيمس براون) أرجوك ، يا مستر براون ! (تصدر عنه حركة تنم عن الفهم ، تعني : جوني غريب الى حد ما ، طبعا ، لكن ما العمل ؟ تحاول جوان تهدئة جيمس الذي يجلس في النهاية) .

الدفاع : واذكروا ايضا ما تلا هذا الحادث . جمعت والدة اللص ، وتدعى ايف رايت ، حشدا من الزنوج روت لهم الحادث من وجهة نظرها طبعا . وعندما ابدى الجمع استياءه ، اطلق البوليس الرصاص . كان الحشد كبيرا جدا ، وقتل اكثر من خمسين زنجيا .

جوني : اكثر من خمسين ؟ وكم من الوقت استغرق ذلك تقريبا ؟

الرئيس : يخيل الى ان عددهم كان اقل من ذلك بقليل .

الدفاع : (من الواضح انه لا يأبه لا بالرئيس ولا برأيه) دعوني أسألكم ، ياسادة ، عما اذا كان واحدا من رجال البوليس قد عوقب . بالطبع لا . ولا تقولوا لي ان ذلك لم يحدث لان البوليس يعمل دائما بناء على اوامر بعينها ، ومن ثم ، يجد نفسه تحت الحماية . فرجال البوليس الذين اتحدث عنهم بادروا باطلاق النار ذلك اليوم ، ولم يتلقوا (حزينا) ـ وانتم تعلمون ذلك ـ اي امر من الحكومة .

المحامي العام : لا ارى بوضوح ما الذي تريد الوصول اليه ، يا مستر كونت .

الدفاع : اريد الوصول الى ما وصلت اليه يا سيدي المحامي العام ، الى ادانة مستر جون براون ، نعم ادانته . لان ايقاف التنفيذ لا يغير من الامر شيئا . والعقاب مهين (يواصل خطابه) تخيلوا ، على سبيل المثال ، كان يمكن ان يصل اليه احد رجال البوليس الذين نتحدث عنهم ، لو انه حوكم ، و «خرج منها» كما يقال ، بايقاف التنفيذ . الامر بسيط جدا : لو ان ذلك كان ، لحذف اسمه من كوادر البوليس .

الرئيس : لا ، ما كان هذا يحدث حتما ..

جوني : ولم لا ، هل يوجد رجال بوليس متواطئون ، صراحة أم لا ..

(يحاول الدفاع تهدئة جوني مرة اخرى) .

المحامي العام : (متضايقا) ايا كان الامر ، يا مستر براون ، لست عرضة لمثل هذه المتاعب ، بما انك من رجال الصناعة ، لا رجال البوليس .

الدفاع : من البديهي ان مستر براون يستطيع الاستمرار في مزاولة مهنته فعلا . لكن ، هل يستطيع ذلك معنويا ، في قرارة نفسه ؟ هنا بيت القصيد .

جوني : ماذا ؟ بم يتعلق الامر . قد لا استطيع معنويا ، وذهنيا .. ؟

الدفاع : لا اود استغلال صبر المحكمة . لذا ، لن اتحدث عن هذه المعارك التي شنها البوليس . وعن الاثار التي لا يمكن الا تترتب عليها . اسمحوا لي ، مع ذلك ، بذكر بعض الحالات الفردية التي يمكن مقارنتها بالحالة التي نبحثها حاليا . على سبيل المثال ، ما الذي يجعل فعلة مستر براون احق بالعقاب «من فعلة كل من روجيه مالكولم او قريبة جورج دارسن ؟ ان الزنجي الذي صرعه مستر مالكولم في ظروف ظلت غامضة ـ لابد من الاعتراف بذلك ـ لم يكن منتميا الى وسط الاحداث ، على عكس توم جينيس . ولم يصدر اي حكم ضده منذ تسريحه من الفرق الخاصة حيث ابدى شيئا من البسالة ، فيما يبدو . هل ضايق احد مستر روجيه مالكولم ابدا ؟ لا ، ولا ضايق جورج دارسن الذي ـ اذكروا ذلك ـ قطع احد اطراف الزنجي الذي قتله ، قبل ان يقتله ، واحرقه . طبعا ، لم يسلك كل من روجيه مالكولم وجورج دارسن هذا المسلك الا لانه خاف ، لانه شعر انه مهدد . او لم يخف مستر براون ايضا ؟ أو لم يشعر فجأة انه مهدد ، هو ايضا ؟

جوني : او لم اشعر انني مهدد ؟ اما زلت اشعر انني

مهدد ؟ طبعا ، شعرت انني مهدد ، ومازلت اشعر انني مهدد ، عندما ارى كل هؤلاء الزنوج ، وأمثال جورج مالكولم وروجيه دارسن ... وكيف لا يشعر المرء بانه مهدد في مثل هذه الظروف الغريبة ؟

(يحاول المحامي العام تهدئة جوني ، كما فعل الدفاع من قبل ، بينما يقهقه جيمس براون) .

الدفاع : (يشور عمدا) ويليم بورن ، وهنري بيك ، وروبرت دي ، وجيمس ميلر ، وارثر جير جينز ، ومى هاريس ... ولن اذكر الا هؤلاء ، بين عشرات ، بل مئات الاسماء ، هل صدر اي حكم ضدهم ، لانهم دافعوا عن انفسهم امام الزنوج ، والسلاح في ايديهم ، واستخدموا سلاحهم هذا من قبل بعض الزنوج ، وجروهم بعد ذلك الى الترعة ؟ علما ، ياسادتي ، ان هذه الحوادث وقعت في الاشهر الاخيرة (يقهقه) ، اي في فترة طبقت فيها ، او كان من المفروض ان تطبق فيها السياسة المسماة بسياسة التساهل . (برفع صوته) واذا كنتم تريدون ان توجدوا الان سابقة ...

جوني : هذا هو الامر اذن ؟ كل هؤلاء ، بيرن ، وبيك ، وماي هاريس ، قتلوا عشرات ، بل مئات والاف الزنوج — ولا من شاف ولا من درى» — ، ولم يضايقهم احد ، طبعا ! كل شيء مباح لهم . في هذه الحال ، يمكنهم اذا تواطأوا مع اخي العزيز وزوجتي التي لا تقل عنه معزة — اللذين لن يترددا ، بالطبع ، في تعيينهم جميعا ، حتى اخر واحد ، ليقولوا لي بعد ذلك : «أرأيت يا جوني ، كل عمالنا من البيض ، البيض الطيبين ، لا الاشرار — نعم ، يمكنهم جميعا — بعد تعيينهم — ان يهاجموني ويقطعوا احد اطرافي . ولم لا ؟ وجري في الترعة ، ولم لا ؟ لم لا ابالي بالامر اذن ؟ رجل ابيض في الترعة او المجرى ، لن يكون هذا بالشيء الجميل ؟ (يضرب جبهته بيده) لم أفكر في هذا ، لكن ، ها انذا أفكر فيه ، افكر فيه .

(ذهول عام . يحاول الدفاع ، لاخر مرة ، ان يهديء جوني) .

المحامي العام : تتوسل المحكمة اليك ، يا مستر براون ، لصالحك ...

جوني : لصالحي ... يجب ان ادعهم يصرعونني ، يقتلونني ؟ لم ، في نهاية المطاف ، هؤلاء القتلة ، وهؤلاء الجنود البيض المسلحون الذين يلبسون «البوت» و «الكاسكيت» ؟ او لن يحاولوا جرى الى الترعة ، انا ايضا . وقتلي ، أنا ايضا ، ماداموا لم يعاقبوا ، ولا يعاقبون ، ولن يعاقبوا . (يصرخ) لكن ، حذاري ! اذا حدث وهاجموني ، او علمت انهم قد يهاجمونني ذات يوم ، او ذات مساء ، او ذات ليلة ، فلسوف ابادر انا بمهاجمتهم . ولسوف ينفقون ، ينفقون جميعا ، حتى اخر واحد ، واذا كانت لديهم اسلحة ، فمن الممكن ان احرز السلاح ، انا ايضا ، وان استخدمه ، على سبيل المزاح .

جيمس براون : اسمعتموه ؟

الدفاع : (بصوت خفيض ، الى الرئيس) اعتقد انه فقد صوابه ، فعلا !

(يوميء الرئيس برأسه ان نعم) .

المحامي العام : (بصوت خفيض) وا اسفاه ! (يرفع صوته) : ايها السادة ، لقد اثبت المتهم ، بكلماته الاخيرة ، عدم مسئوليته ، ونفى بالتالي — لابد من الاعتراف بذلك — النتائج التي كانت المحكمة قد توصلت اليها ، فيما يتعلق بقواه العقلية ، مستندة الى تصريحات دكتور بركنز الذي ارتكب خطأ مهنيا خطيرا اذ ترك المتهم يغادر مستشفاه . المرء غير محتاج الى ان يكون طبيبا نفسانيا لكي يصرح ، بطريقة قاطعة ، بان الرجل الابيض المستعد لقتل ابيض اخر ، بحجة انهم قد يتحرشون به ، رجل مريض ، بل خطير . فضلا عن ان المتهم — وعلينا الا ننسى ذلك — قد اثبت فعلا عدم تكيفه مع المجتمع ، بل ابدى نزعات رجعية اذ رفض ان يسهم مع عائلته في التقدم المشترك الذي يتطلب تركيزا دائما للانتاج القومي . (يضحك جيمس براون ملء فيه ، وتحاكيه جوان . وفي انتظار ان يثبت الفحص الدقيق لقوى المتهم العقلية ، وانا مقتنع بان نتيجته لن تتعارض مع وجهة نظري ، اقترح اعادة المتهم الى احدى المستشفيات ، اقصد الى مستشفى يعالج فيه كما يجب) .

(يضحك كل من جيمس وجوان براون صراحة) .

الدفاع : (يقهقه) تعنى مستشفى د. بركنز .

الرئيس : لا تخشَ شيئا في هذا الصدد ، يا مستر كونت .

جوني : (الذي لم يعد يفهم شيئا ، منذ ان تغير الموقف) ماذا ؟ هل يجب ... هل تريدون ارسالي مرة اخرى ؟ ...

جيمس براون : (الى جوان براون ، بصوت خفيض) كسبنا القضية .

كتب

قراءة نقدية في
زنوج وبدو وفلاحون

زينب منتصر

خمس محاولات قصصية ، تضمها هذه المجموعة . لكنه يبدو من الصعب على محدودية عددها ان نرى فيها عالما متسقا . يتمتع بقدر من الملامح الثابتة الواحدة ، حتى في قسماته العامة . ليس هذا على مستوى رؤية كاتبها فحسب . وانما على مستوى تكنيكه ، وتشكيله الفنـي .

حقيقة قد نرى هذه القسمات العامة على امتداد المجموعة في رؤية الكاتب ، وتعامله مع نموذج المراة . انه في الغالب لا يمس من المراة غير تضاريسها الخارجية . قد تكون المراة معشوقة او ساقطة . عاملة او برجوازية متخلفة ، او متحضرة . من قاع السلم الاجتماعي او من قمته . جميلة او دميمة . لكننا على امتداد رحلـة الكاتب ، وفي كل هذه الاحوال المتباينة لا نستطيـع ان نفض غلافها الخارجي . لننفذ الى اعماقها الثريـة والمتنوعة والبعيـدة .

ولماذا اذن لا نعتبر هذا النموذج الممتد في قصص المجموعة مؤشرا لوحدة عالمه !!؟

ان الاجابة على هذا السؤال أولا : ترتبط بمراجعة اعمال الكاتب الروائية ، والقصصية السابقة . ذلك اننا سوف نجد هذه النماذج ربما بأسماء أخرى ، ومواقـف اخرى . لكنها تشكل نفس الموقف الاساسي . خصوصا في روايته الاخيرة « الخماسين » ولهذا فاننا لا نجـد في هذه النمـاذج موقفـا يميز ملامح هـذه المجموعـة القصصية الأخيرة . على وجه التحديد ضمن أعمـال الكاتب . وهـذه تعتبر نصف الاجابة على هذا السؤال لكن الاجابـة الكاملة على هذا السـؤال ثانيا : لن تتحقق لنـا الا من خـلال تناول المجموعة . تناولا تفصيليا .

تبدأ المجموعة بقصة « زنوج وبدو وفلاحون » التي تقع في ثمانية فصول وقد قسم الفصل الثامن والاخير فيهـا ، الى اربعة مشاهد . القصـة تقدم مسـحا لواقـع اجتماعي يتميز بانقسام طبقي حـاد ـ قد لا يعنينا بالضـرورة ان نـرده الى تاريخه وموقعه ـ .

يبدو هذا التقسيم الاجتماعي في العلاقات بين البدو من جهة ، والزنوج والفلاحين من جهة ثانية . البدو هـم السـادة ، وهم المستغلون ، وهم الملاك ، وهم القاهرون . والزنوج والفلاحون ـ رغم التمايز بينهما ـ هـم العبيد والمستغلون والمملوكون وهم المقهورون . البدو يملكون الارض ومن عليها . الزنوج والفلاحـون هـم جزء مـن هـذه الارض . لا فرق بينهم ، وبين الـدواب التي ترعى فوقها . في اختيار العمل ، او في اختيـار المأوى ، او في اختيار اسـلوب الحياة .

انهم لا يملكون انفسهم فحسب . بل هم ايضا لا يملكون زوجاتهم . من هذا التناقض الاجتماعي الحاد، الذي يضعنا المؤلف في آتون صراعه . ينبثق تاريخ كامل من الفواجع ، والمآسي ، والآلام .

على اننا لا نتعرف على الحدود الخارجية لهذا العالم فحسب . بل ننغمس في تفاصيله الداخلية المتصادمة ، والمتصارعة ، والحية .

اننا لا نقبل على عالم ذهني بارد . ولا على عالم وجداني جاهز . بل ننفتح على عالم حي متدفق مليء بالحركة ، والقسوة ، والعنف . وتلك هي السمة الاولى في هذه المحاولة .

الى جوار هذا العالم الكامل من هذه العلاقات الاجتماعية . سوف يتوازى معه . بل ينعكس عنه عالم آخر من الحريم . تتبدى فيه ومن خلاله كل قسوة ، ووحشية ، وهمجية ، واستغلال العالم الاول . اننا نستطيع ان نرى بوضوح كل اشكال الحرمان ، والكبت والسخرة . بل والتمزق التي تعاني منها النساء مجتمعات في هذا العالم الطبقي .

بل ونستطيع ان نرى كل هذه الاشكال حية ومنطقية ، ومبررة ، ومرتكزة على العالم الاول . وتلك هي السمة الثانية لهذه المحاولة .

على ان هذا يضعنا مباشرة أمام ملاحظتين متعلقتين بهذه المحاولة .

١ ــ ان الرغبة الشديدة عند المؤلف في التأكيد المستمر على خصوصية مناخ هذا الواقع . سواء بالانتقال المستمر بين وقائعه الجزئية . رغم دقتها الشديدة ، او باستخدامه للسرد والوصف المباشر احيانا . او مزاوجته بين الحوار والفلاش باك . قد ادت هذه الرغبة الى الضغط على التفاصيل الجزئية لهذا الواقع . والى بروزه بشكل كامل . لكنها ادت بنفس القدر الى طمس معالم الشخصيات التي تناولها . حتى لقد بدت هذه الشخصيات متناثرة على محيط هذه المحاولة بل محدودة وهامشية ، ولا تمتلك تميزا خاصا .

٢ ــ ان هذه المحاولة لا تنتمي الى عالم القصة القصيرة انتماءا كاملا . وهي ايضا لا تنتمي الى عالم الرواية انتماء كاملا . ذلك انها تنتمي الى كل منهما من جانب مختلف . قد تنتمي الى عالم الرواية من حيث الشكل الفني ، ومن حيث دائرة الوقائع الواسعة التي تحركت فيها . ومن حيث الاحداث المتعددة . وقد تنتمي الى عالم القصة القصيرة من حيث الشخوص . وهذا الانتماء المزدوج ــ لو صح التعبير ــ قد أعطى للعمل مسحة من السطحية . كان من الممكن التغلب عليها بمزيد من التعمق ، والتعميق في رسم شخصيات المحاولة الامر الذي كان سيؤدي الى انتماء المحاولة الى عالم روائي متميز جديد .

في القصة الثانية نفاجأ بعالم مختلف عن العالم الاول . انه لا يختلف معه في تضاريسه ، وفي واقعه وخصوصيته . فان هذا منطقي ومبرر . لكنه يختلف معه من حيث اقتراب كل منهما من عالم الواقع والحقيقة . فقدر ما يبدو العالم الاول عالم المحاولة الاولى عالما واقعيا يمتلىء بالحركة والتدفق . يبدو عالم القصة الثانية « امرأة وحيدة » عالما ذهنيا خالصا . مرسوما ومخططا . لا ينتمي الى الواقع الا بأسماء أمكنته . وأسماء شخوصه بعيدا عن حوادثه .

وقد نتساءل ما هو الفرق اذن بين العالمين ؟ او لماذا يبدو العالم الاول عالما واقعيا في حين يبدو الثاني عالما ذهنيا ؟

ان هذا مرده . الى ان المؤلف قد وقف بنا عند حدود الشكل الخارجي . ولم يستطع ان ينفذ بنا الى عمق علاقاته او الى نسيجه الداخلي .

لقد قدم لنا المؤلف أشخاصا ينتمون الى الطبقة العاملة . ولكنهم في نفس الوقت يعانون من الامراض الاجتماعية للبرجوازية ، ويرتدون اقنعتها السلوكية . انهم يشكلون فيما بينهم علاقات متفسخة . ومريضة ، ومستغلة . وهي في نفس الوقت علاقات غير مبررة لا في ضوء الواقع الاجتماعي الذي ينتمون اليه . ولا في ضوء البيئة الخاصة التي يعيشونها . ولا حتى في التكوين الخاص لشخوصهم .

على اننا في القصة الثالثة « الخوف » سوف نفاجأ بأن أحد شخوص القصة الثانية بل محورها . قد قرب الينا من جديد . انها شخصية « سعدية » لكنها على نحو اخر تبدو امتدادا متطورا . وأيا كان الامر . فما اكثر التقارب بينهما من جهة الملامح الخارجية . ان كلا منهما امرأة عاملة . تمارس العمل اليدوي البسيط . كل منهما تمتلك طفلا وطفلة . ما الفرق اذن بينهما ؟

ان « سعدية » الثانية أكثر التصاقا بطبقتها ، ووضعها الاجتماعي بل أكثر تعبيرا عن اخلاق الطبقة التي تنتمي اليها . وهكذا نجد « سعدية » مجبرة على الدخول في علاقة مع طالب جامعي . تقابله على اسفلت الشارع بعد ان خرجت تملأ صدرها بالهواء النقي على شاطىء النيل . ان كل شيء في حياتها كان يدفع بها دفعا حتميا الى هذه العلاقة . لم يكن الجنس فقط . ولم تكن الرغبة في الحصول على المال على الاطلاق . وانما كان اساسا هروبا من ذلك الواقع الاجتماعي ، الذي كان يحاصرها . لقد كانت تبحث عن الاستقرار . لكنها في نفس الوقت كانت تدرك انها تنشد استقرارا مستحيلا داخل هذه العلاقة . فما

اكثر التباين بينها وبين الشاب حتى وان جمعتهما معا لحظة محاولة للتغلب على الواقع ، والاستقرار المؤقت فيه . ومن هنا جاء ترددها . جاء تمزقها . جاء سقوطها المروع .

على ان هذه المزاوجة التي استخدمها الكاتب بين الحلم والواقع . كانت اكثر الاساليب انجاحا لها . لانها كانت على نحو آخر ، تزاوجاً بين الاستقرار المستحيل الذي تسعى « سعدية » الى تحقيقه وبين الواقع الاليم الذي تهرب منه .

هذا ما تقدمه لنا قصة « الخوف » فما الذي تقدمه لنا القصتان الأخيرتان في « الهذيان » و « خيانة زوجية » . على ان تناولنا لهما على هذا النحو المتجاور يعني ان هناك ملامح مشتركة بينهما .

وفي الحقيقة ان هذه الملامح المشتركة لا تقف فقط . عند حدود تشابه الشخصيات في كل منهما . بل في تشابه الاسلوب والتناول الفني . ولنبدأ اولا بالشخصية . في « الخوف » تطالعنا شخصية البطل متقاربة من شخصية « محمود » في «خيانة زوجية» الاول يعاني من شبق جنسي يسيطر على حواسه وعقله. ولكنه بنفس القدر يعاني من عجز يمنعه من ترجمة رغبته الى فعل فما البديل اذن .

كيف يلائم بين رغبته وعجزه . انه يخلق واقعا نفسيا خاصا حالما يعيش فيه . يتبدى فيه امام نفسه قادرا وفاعلا ومكتملا ومرموقا . وبالتالي ممتلكا للمراة التي يحبها . اما الثاني « محمود » فانه رغم زواجه يعاني من نفس حالة الشبق الجنسي السابقة . لكن مأساويته لا تكمن في العجز عن الفعل ، وانما تتبدى مأساويته في عجزه عن امتلاك المسافة بين الرغبة والفعل . انه لا يستطيع ان يصل الى المراة التي يحبها خشية ان يفقدها . وهو في نفس الوقت لا يستطيع ان ينسى او يتحرر من المراة الزوجة التي تنتظره في ردهة البيت .

من الشخصيات النسائية ايضا سوف نلاحظ هذا التقارب بين شخصية فيفي في الاولى ، و « نادية » في الثانية . المراة الاولى تبدو متحررة عصرية كما تبدو ايضا مكتملة ، وقوية لا لانها تستند على فكر في راسها يمنحها هذه القوة . ولكن الى جسد قوي جميل . ومكانة اجتماعية مرموقة ، ونادية في القصة الثانية هي ايضا امراة متحررة ، فهي تقيم في شقة بمفردها . يمكنها ان تصحب اليها من تشاء من الرجال . وهي ايضا تبدو قوية مكتملة . وانكانت تستند الى موقف ذهني ناضج . ومتقدم .

اما عن مستوى الشكل الفني . فان القصتين قد اعتمدتا نفس الاسلوب السردي في محاولتيهما لتجسيد الواقع والشخوص . غير اننا قد نجد في القصة الاولى ان هذا الاسلوب السردي ، يعتمد اعتمادا أساسيا على التنقل السريع بين جزئيات الواقع . تنقلا خارجيا وداخليا . ذهنيا ونفسيا .

اما في القصة الثانية . فان هذا الاسلوب السردي. قد اعتمد على الواقع الخارجي اكثر من اعتماده على الواقع الداخلي او النفسي . والقصتان بما قدمناه عنهما ، تشكلان معالم عالم واحد . وهو عالم قد ينتمي الى الذهن اكثر مما ينتمي الى الواقع . بل هو في انتمائه الى الواقع ، قد لا يتعامل معه الا من زاوية وحيدة وضيقة .

تبقى بعد ذلك الاجابة المتعلقة عن السؤال الذي طرحناه في البداية . حول نماذج المراة ، وكيف انها لا تستطيع رغم تجانسها وتماثلها ، وتطابقها ان تقيم الملامح الخاصة ، والمميزة لهذه المجموعة .

ونأمل ان تكون هذه المحاولة السريعة للاقتراب من هذه المجموعة قد قدمت الاجابة على هذا السؤال .

المثال والتحول

في شعر المتنبي وحياته

تأليف : د. جلال الخياط
عرض ونقد : مراد الكبيسي

بمناسبة مهرجان المتنبي – تشرين اول ١٩٧٧ بدات لجنة المهرجان بأصدار الدراسات والتآليف الحديثة والقديمة ، والحديثة – القديمة ، حوله وعنه. لا بأس بها فكرة . نكون قد ضمنا الكتب مقدماً !

(والمثال والتحول) من الكتب التي تصدربالمناسبة هذه . ولما كانت الدراسات التي تضمنها ، وهي : (المتنبي وحاسدوه ، المتنبي والحكمة ، رثاء الانسان، صفات السيف والنزعة الحربية في شعر المتنبي ، المتنبي وكافور ، الشاعر والمرأة ، غربة المتنبي) ، لا تخرج عن اطار الدراسة الاكاديمية : منهجا وفكرا . في جملتها . ولما كانت الافادة لاتكون دائما في الاعادة لذا سنشير الى كل فصل بأيجاز مع تعليقنا او بيان رأينا فيه ، بأيجاز أيضا :

١ – في الفصل الاول (المتنبي وحاسدوه) يتصدى لاثر الحساد في توجيه شاعرية المتنبي وتقييمها في حياته وبعد مماته . فقد (رافق الحساد المتنبي منذ صباه ومطالع حياته الشعرية الاولى ، يصاحبونه في كل مكان ولا يفارقونه اينما حل . وشكلوا عصبة قوية متماسكة في حلب ايام سيف الدولة ..) . حسنا وماذا بعد ؟ . لقد كنا نأمل ان تنال قضية حساده من التحليل والعمق بحيث تبرز (أهميتها الكبرى التي تفوق ما يتخيل الدارسون ..) كما جاء في المقدمة . ولكن المؤلف لم يزد شيئا . فقد وقع في السرد الذي وقعت فيه اغلب الدراسات التي تناولت المتنبي : سيرة حياة وشعر .

لذا فان (المتنبي الظاهرة ، والذي لا يماثله احد بتفرده وتميزه) كما جاء في المقدمة ايضا : تظل جبلا ثلجيا طافيا على سطح عبقرية المتنبي ، لانها لم تجد من يتوغل فيها ، ويكشف عن مكامنها واسرارها . ان اية دراسة لا تتناول المتنبي ، تناولا جديدا ووفق منهج جديد ، دراسة محكوم عليها بالفشل .

لذا فان دراسة الدكتور نوري جعفر عن المتنبي على ضوء نظرية بافلوف الفسلجية ، هي في رأينا ، كمثال ، دراسة تستحق الوقفة والتأمل ، رغم وقوعها وسبق ان عالجها شعراء عديدون بالنظرة العجلة هي الاخرى في التنطع ، واصابتها بمرض : الاحادية في النظر .

٢ – وفي (المتنبي والحكمة) يعالج المؤلف ، مسألة حيوية ، معالجة حديثة في النقد . فقد طالما فكك الدارسون ونقاد الشعر القدماء ، القصيدة الى أبيات ، والابيات الى أشطار والاشطار الى جمل.. بحثا وراء الطرفة والحكمة ، مستبعدين الجو العام للقصيدة ، والجو النفسي للشاعر . فيرى – المؤلف – بان ما يسمى بالأبيات الحكمية لدى المتنبي ليست في حقيقتها حكما ، كما رآها النقاد بعد ان اقتطعوها من جو القصيدة وجسدها ، بل هي معان او افكار لاتنفصل عن اطار القصيدة العام ، والاحساس الذي املى على الشاعر قولها في ظرف معين .. فاقتطاع جزء من قصيدة يميت فيه حيويته ويفصله عن جذوره . وهذه من أخص عيوب النقاد التي أشار اليها طه حسين ، فهم لا يأخذون القصيدة من حيث هي قصيدة، بل يقفون عند البيت والبيتين .. (ص ٥٢) .

هذا التفسير صحيح جدا . الا اننا نجد تفسير الدكتور خياط لقصيدة المتنبي الميمية التي ودع بها سيف الدولة ، مبالغ فيه بعض الشيء ، فتفسير بعض الابيات على انها اهانات لسيف الدولة ، وهجاء مقذع، كتفسير أولئك الذين راوا في مدائح المتنبي لكافور ، هجاء مبطنا . معتذرين للشاعر عن اساءته لنفسه ولشاعريته بمدائحه هذه . فضلا عن ان واقع علاقة المتنبي بسيف الدولة حتى بعد فراقه ، تكذب ذلك، وتجعل من كل هذه التآويل ، اضغاث احلام !

٣ – واذا اصررنا على كون المتنبي حكيما – يقول المؤلف – فلنسم المتنبي حكيما باعتبار ما جاء في شعره من موضوعات تهم الانسان ووجوده ومصيره ، وخاصة مسألة الموت . فهي في مراثيه خاصة ، تثير اسى وقلقا على المصير البائس للانسان . والحقيقة ان هذا الفصل ضيق واستعراضي اكثر منه نقدي . فالافكار التي جاء بها المتنبي عن الموت ومصير الانسان ووجوده عابرة،

الصادرة عن المشاهدة السريعة اكثر منها عن التأمل العميق . لكن بعض هذه التأملات والمشاهدات وجدت صداها العميق في نفس المعري . فكل افكار المتنبي وتأملاته عن الموت ، والمصير الانساني ، نجدها عند المعري ، ولكن المعري هو الذي ارتفع بها الى مصاف الدرامة الانسانية الفاجعة الشاملة .

٤ ــ وهكذا فصل (صفات السيف والنزعة الحربية عند المتنبي) استقراء لصفات السيف من شعر المتنبي ، وعشق المتنبي له بدلا عن النساء ، واقترانه بسيف الدولة ، وانه يمل اليوم الذي لا طعن فيه ، مع مرور سريع بنزعة عارضة نحو السلم تحول فيها المتنبي الى داعية للسلم (يرى ان الحرب ضرورة لدفع الهوان ، ولولاه لانتفت الحاجة اليها .... الخ) (ص ١٦٩) . وكنا نأمل ان يقف المؤلف عند هذه النقطة اطول .. ولكنه مرّ بها سريعا . لا ندري لضيقها عند المتنبي ام لضيق الناقد بها ؟! كما اننا لا نتفق معه في تفسيره لابيات المتنبي في شعب بوّان ، فهي تدخل ضمن دائرة النزعة الى السلم وليست ضمن دائرة النزعة الحربية . فاذا كنا قنعنا بأن نفسر (الحكمة) بانها وسيلة تعبيرية مثلما هو الرمز ، فلماذا لا نقبل قول الحصان ، على انه قول المتنبي ، او اعتراض نزعة السلم عنده على طغيان الموت ؟! .

٥ ــ وفي (المتنبي وكافور) لانجد سوى استعراض لتاريخ العلاقة بين المتنبي وكافور : مدحا وقدحا . وترديد لنفس المزاعم التي اشاعها النقاد والمتنبي نفسه ، من ان مدحه لكافور كان هجاءاً مبطناً .
حقا اننا نجد فيه مرارة ومرارة تشبه مرارة الموت احيانا . الا اننا لن نعتذر للشاعر ، ولا نقبل عذره : بأن مدحه له ، ما كان مدحا (ولكنه كان هجو الورى) فهذا تفسير بعدي أولا . فضلا عن ان منطق الاشياء آنذاك ، يرفضه .

٦ ــ وفي فصل (المتنبي والمرأة) يحاول المؤلف جاهدا ان يؤكد ان للمرأة عند المتنبي منزلة لا تقل عن منزلتها عند اي شاعر عاشق آخر ! ولكن المتنبي لم يصرح بحبه او حبيبته ، ولم يترك لنا آثارا أو اخبارا تدل على هذا الحب كما هي لدى غيره . ولهذا أصبح شعره الغزلي هو المستند الوحيد لاستشفاف عاطفته وما عكسه من آراء وافعال تدل على خبرة وممارسة ، متناسين ان الشاعر يحتضن كل التراث العربي ، ومنه كل تجارب الشعراء العشاق ، ويحتضن كل التجربة البشرية . فكلنا يعرف اشياء ويصدر احكاما ويوزع خبرات دون أن يكون بالضرورة قد مارسها . ولكن اذا كانت بعض الاشعار تمكننا من استشفاف صدق العاطفة وحرارتها منها ، فثمة اشعار اكثر لا نلمس فيها هذا الصدق ولا هذه الحرارة . وتلك مسألة نسبية مادام الدكتور خياط يعتمد على احساسه ، فالاخرون يعتمدون على احساسهم هم ايضا .

ولكن لم اضحكتني هذه العبارة ، تصور المتنبي (كأحد ابناء هذا العصر يداعب الحسان ويعترض طريقهن دون وجل) ص ٩٠ !! المتنبي بكامل قيافته وهيبته وجفائه الاعرابي ، يقف في طريق الغواني ، يلقي اليهنّ بكلمات الغزل ؟!

٧ ــ وفي (غربة المتنبي) يرى الكاتب ان كل بلاء المتنبي يكمن في احساسه بالغربة عن البشر والواقع . وتطلعه الى المثال والكمال في العلاقات الانسانية والواقع الاجتماعي .

فخيبة المتنبي الدائمة بما لا يستطيع تحقيقه ، وقبح ما يراه او يكتشفه ، ازمّ جذوة الصراع في نفسه ، فجعله لا يستقر في مقام ، ولا يستكين الى أناس ، ولا يحدو مبتغى ، يطارد آمالا هي مثل عنقاء مغرب ، وتطارده الدنا والليالي والمؤسسات .

كل هذا صحيح . ولكن مفهوم الغربة عند المتنبي ، كما طرحه الدكتور خياط ، يخلط بين الغربة الجسدية التي استشعرها المتنبي في شعب بوان ، وبين الاستلاب والتشيؤ الذي صار اليه المتنبي عندما اوقع نفسه في أسر ممدوحيه وتحت رحمة أهوائهم ورغباتهم ، وبين الشعور بالتفوق عندما راى نفسه من معدن نفيس ليس هو معدن الناس ، وان كان يعيش بينهم : واخيرا يخلطه بالاغتراب ، سواء كان اغترابا انطولوجيا أو اجتماعيا أو نفسيا ، عندما فقد المتنبي كثيرا من الاواصر التي تربطه بأناس عصره فهم دون طموحه وثقافته وآماله . وان كنا نميل الى الاعتقاد بأن حسّ المتنبي ازاء عصره وناسه كان اقرب الى الاحتقار منه الى الاغتراب ، لمبالغة في طموحاته او آماله ، او لتضخم هذه الطموحات في نفسه تضخما ملأ كل حيز ، فلم يبق منه لعصره وناسه سوى الازدراء .

٨ ــ واخيرا يبقى سؤال : لمَ هذا العنوان المبهم والكبير ، مع انه في حقيقته ، محدود فيما يعنيه ؟ فهو فيما يريد ان يقول : ان المتنبي يضع لنفسه مثالا ، هدفا كبيرا يسعى اليه ، وحين يفشل يتحول عنه الى مثال آخر .. وهكذا .

اذن فالمسألة بسيطة وعادية ولا تستحق كل هذا العناء . وقد كان بودنا ــ وكما أوحى لنا العنوان ، بدءاً ، ان تجيء الدراسة فيما يعرف بالثابت والمتحول ، في القيم الفكرية والفنية التي ميزت المتنبي ، لا ان تجيء دراسة اعتيادية ودون مستوى طموح المقدمة بكثير : (يبقى المتنبي ، برأيي ، مع البحوث الكثيرة التي كتبت عنه ، مجهولا في بعض قضاياه ، ومصدراً ثراً يمد الدارسين بموضوعات لا تنضب :) ص ٦ .

الشجرة الشرقية

ملاحظات في الاسلوب

ضياء خضير

في الكلمة التي كتبها الناقد طراد الكبيسي حول ديوان الشاعر فاضل العزاوي « الشجرة الشرقية » في العدد ١٢ سنة ١٩٧٦ من مجلة الاقلام لايمسك القارىء المتلهف لان يسمع رايا نقديا بديوان فاضل العزاوي وشعره عموما ، بغير تلك المصطلحات العامة التي تحيل المقالة كلها الى تجريد ذهني يفتقد التحديد ونقاط الارتكاز التي تجعل الكلمة تعني هذا الشيء دون ذاك ، مما لايعني في نهاية الامر شيئا اكثر تجريدا وانسيابا من الانسياب الذي يواجهه هذا القارىء في ديوان فاضل العزاوي نفسه : وهو مايحجب مهمة الناقد الحقيقية في اكثر الاحيان عن ان تعطي ما هو مطلوب منها كما ينبغي وتحصرها في دوائر متداخلة مرتبكة لاتتعدى حصيلتها النهائية الحدودالانشائية الوصفية غالبا .ومع احترامي واعجابي بهمة الاستاذ طراد ودابه فاني لم اقرا له في هذه المقالة بالذات مايشبع فضولي عن شعر فاضل العزاوي. صحيح ان في ديوان العزاوي (الشجرة الشرقية) طموحا يتجاوز في تطلعه صبوة الشاعر المشغول بنفسه وهمومه الذاتية ليتخذ لنفسه سمت الحكيم وصورة العراف ، والنبي الذي واتته يقظة الروح والقلب على حين غرة ، فاذا هو يتجاوز موقعه ويجد نفسه امام شيء آخر غير (فاضل العزاوي) هو الانسان ! وليس معنى ذلك ان الشاعر لم يكن معنيا قبل ذلك بغيره ، او ان هموم الاخر ما كانت تجد لها صدىً في اعماقه ، وانما معناه انه قدتخطى ،باكتشافه ذاك ،حدوده الذاتية كثيرا واثبتانه قادرا على ان يستقرىء في وجوه الآخرين فصول مأساته الشخصية ويولف بين الاثنين على نحو يشعر القارىء معه ان ذات الشاعر ورؤاه قد اتسعت كثيرا وضمت اليها ذواتا اخرى صار بينها وبين الشاعر تواصل وتوحد في النبض والحركة . فاذا باحلام الآخرين وانكساراتهم هي احلام الشاعر وانكساراته ، واذا به يكتشف انه ليس اكثر من واحد من (عبيدالله) المنتشرين في فجاج الارض وانه رجل مثل ملايين الفقراء يتضور جوعا (ص٥) وان عليه ، والحال هذه ، رسالة يؤديها ويجد من واجبه ان يبشر بها بين الناس بعد ان يكون قد خرج من جلده وقرأ صوته في البرية (ص١٦) متأرجحا كالبندول بين راس الانسان الذي لم يره يعلو الا على (حبل مثلوث ص٢١) وبين رؤاه الوجودية القديمة التي يكفيه فيها (صوت الريح وهي تهز الاشجار) .

وبين هذه وتلك — الفاتحة والختام — تناثرت قصائد الديوان على شكل يتوزع بين الضربات الشعرية القصيرة وبين الايحاءات القصصية والملحمية التي يفترض في القصيدة الواحدة منها ان تدعم القصيدة الاخرى التي تليها او تمهد لها خالقة نوعا من التلاحم الذي يصبح فيه الديوان رؤيا شعرية موحدة تتوفر على خلق احساس بالتكامل الفني في المجموعة كلها .

ويبدو ، للوهلة الاولى ، ان الشاعر قد نجح في تحقيق هذا الشرط ، فهو يخلق في ذهن القارىء انطباعا

اوليا يشبه الى حد ما الانطباع الذي يخامره وهو يطالع كتاب (النبي) لجبران خليل جبران ، والى درجة أقل (هكذا تكلم زرادشت) ، لنيتشه من حيث الحرص على تكامل التجربة وشمولها مع الفارق طبعا . (ولعل هذين الكتابين ، ولاسيما الاول منهما ، كانا في ذهن الشاعر وهو يكتب هذه المجموعة) . ولكن اذ يسقط جبران في عاطفة مسيحية ذليلة ، واذ يواجه نيتشة حدود المستحيل في تصوره لقدرة الانسان وقدره ، يجد فاضل العزاوي نفسه غارقا في تعميمات عريضة عن (مملكة الحرية) و (ضحايا التاريخ) الذين وقف يعول عليهم او يقدم لهم النصح دون جدوى .

واذا كان من الصعب محاكمة المجموعة على اساس من بنائها الفكري والتصورات المتضاربة التي تعج بها عن واقع الانسان ومستقبله ، فان ثمة جانبا آخر لا أشك في ان القصيدة تصبح عاجزة عن قول اي شيء على نحو مرض دون تحقيقه . واعني به الجانب الشكلي او التكنيكي الذي يهب القصيدة قدرتها على الوجود والفعل. والحق ان فاضل العزاوي قد تجاوز في هذه المجموعة الجديدة مواقعة السابقة كثيرا باتجاه تطوير معماره الفني ، ومع ذلك فان العبارة تبدو هنا ايضا ، وفي اغلب الاحيان ، ناشفة لا تحمل وراء بريق الحكمة الظاهر فوق سطح الكلمات لألاء آخر أبعد غورا واكثر اغراء بالدهشة. فهي تستسلم لدى القراءة الاولى وتنضو كل ثيابها مرة واحدة ، غير مبقية في نفسها زيادة لمستزيد . وليست تلك بالمزية التي يحمد لها الكلام اذا كان شعرا . وليست القضية كذلك نوعا من مطالبة غير مسؤولة بغموض او استغلاق مكابر وغير محكوم بضرورة تفسح المجال لهذا الشكل او ذاك ،وفقا لطبيعة القصيدة وبنيانها الداخلي الخاص . ولذلك فان واحدا من ابرز تناقضات هذه المجموعة يتمثل في كون اللغة الشعرية التي تحتويها لاتكشف عن تعقيد او تأزم مساوق للازمة الفكرية التي تطرحها في كل مقطع من مقاطعها . فهي تنبسط وتمتد في هدوء واستكانة خاليين من التركيب والتضاد او التوتر الدرامي ، وما يتبع ذلك من فقدان للتموج في الاحساس الموسيقي وخلق مصادر متعددة وغير منظورة ، احيانا ، للتأثير على القارىء .

وهذا الانفصام بين المبنى والمعنى في تقديرنا واحدا من امرين : اما ان يكون هناك افتعال في الازمة الفكرية والروحية نفسها ، واما ان يكون هناك قصور في ادوات الشاعر لتوصيل مضمونها كما يجب . وكلا الاحتمالين كفيل بأن يفقد قصائد الديوان بعض مقتضيات اصالتها، ويثير في النفس تساؤلا مشروعا عن وحدة الهوية المفترضة بين الشكل والمضمون .

صحيح ان اتساع الرؤيا « يضيق » من حدود العبارة ـ كما كان النفري يقول ، الا ان ضيق العبارة ليس ناتجا ، كما يلوح لنا ، من الاحساس باتساع رؤيا الشاعر وعدم مطابقتها لنزوعه الفكري بقدر ماهو ناتج عن التساهل الذي جرى التعامل به مع هذه الرؤيا . وضيق العبارة هنا مجازى طبعا ، اذ ان شمول الفكرة ، على الصعيد الشعري ، يكاد يكون موازيا لضيقها في الحصيلة النهائية ما دامت القصيدة تفتقد الخصوصية التي تهب المضمون ثقله اللازم في ذهن القارىء ، ولعجزها عن تحقيق التكامل بمعناه الاكثر عمقا ودلالة . فهي في حرصها على ان تقول كل شيء مرة واحدة تنسى ان ثمة اشياء قد لاتقال على نحو مباشر ، ولكن الشاعر يبقى ، مع ذلك ، بليغا في تعبيره عنها . وذلك يقودنا للحديث عن (الصورة) تلك الوحدة الحيوية التي يقوم عليها جانب مهم من بناء القصيدة الحديثة .

فانا ازعم ان قصيدة فاضل العزاوي تفتقد ، في اطارها العام ، مثل هذه الصورة . وشذراتها التي تطالع القارىء هنا وهناك في هذه المجموعة لا تؤلف اساسا صالحا تنبني عليه القصيدة كلها . فالكلمة تستخدم باقل ممكناتها ، اعني أن هدفها ، كما في النثر، يبقى وحيد الجانب ، وهو توصيل المعنى والاعراب عما في النفس . اما ماوراء ذلك باعتبارها هدفا بحد ذاتها فذلك ما لايبدو انه يعني الشاعر كثيرا . والقصائد التي حققت هذا الشرط من القلة بحيث لايمكن تعميمها على مجمل التجربة في الديوان. وهوما يحرمالتوازن العقلي الذي تصطنعه القصيدة من الشحنة العاطفية المطلوبة لخلق المعادل الفني داخلها .

ملاحظات حول حركة الشعر المعاصر في المغرب

خيري منصور

في الكتابة عن الشعر او اي ابداع آخر ، لا بأس ان تكون المقدمة التي يكتبها الناقد لهذا الابداع مدخلا، ففي هذه المقدمة ـ المدخل ، يتهيأ ذهن القارىء قبل الولوج الى التفاصيل من جهة ، ومن جهة اخرى يضع الكاتب مرتكزات نظرية في مقدمة دراسته قد تعين القارىء على الامساك بطرف الخيط .. وتتيح له كذلك ان يتتبع مسار الناقد في عمله على ضوء المرتكزات النظرية الواردة في مقدمته .

والذي نختلف مع الدكتور سيد حامد النساج حوله .. هو هذه المقدمة الطويلة لدراسة مبتسرة وسريعة للشعر المغربي بعامة وشعر (المجاطي) خاصة . فالكاتب يطرح ـ بشكل غير مباشر ـ مفهوما ـ او مفاهيم ـ عن الشعر كفن ونوع ادبي ، ويتخلى بعد ذلك عن مفاهيمه التي يطرحها وخصوصا عندما يتناول نماذج محددة من شعر المجاطي معلقا عليها .

ولكي لا تفرق ملاحظاتنا عن دراسة الدكتور النساج في عموميات نوجزها في النقاط التالية :

أولاً : يذكر الكاتب في مقدمة الدراسة أسماء أكثر من اربعين شاعرا عربيا من المغرب العربي دون اية اشارة الى اعمالهم الشعرية ونتاجاتهم ، ومعظم هؤلاء الشعراء لا يعرفهم القارىء العربي وبمعنى ادق لا يعرف شيئا من اعمالهم الادبية ، وحبذا لو ان الكاتب قدم لنا معلومات ولو أولية عن هؤلاء الشعراء عوضا عن كثير مما قاله في مقدمته عن الشعر . وهي مقولات معروفة وعامة اضافة الى كونها احيانا متناقضة كما سنبين فيما بعد . ان اقتصار الكاتب على ذكر اسماء هؤلاء الشعراء حتى بالمقاييس البيبلوغرافية المعروفة ناقص .

ثانياً : يقول الكاتب حول ظاهرة الغموض في شعر المغربي العربي : « البناء المستورد للقصيدة والتركيبة التي قد تصل حد التعقيد غير القابل للفهم بالنسبة للقارىء العام الذي يتلقى الصحيفة اليومية » .

لانفهم بالضبط ماالذي يعنيه الكاتب بعبارته البناء المستورد للقصيدة ، هل هو بناء القصيدة الحديثة في الشعر العربي ؟ انطلاقا من فهم يقول ان العمود والبناء التقليدي للقصيدة العربية هو وحده الاصيل ، والشكل الحديث الذي يكتب به الشعر الحديث وافد ومستورد ولا جذور له في التراث الشعري العربي .. ان كان هذا ما ذهب اليه الكاتب ، فالمسألة لم تعد تحتمل مناقشة اليوم ، ربما كان ذلك ممكنا قبل خمسة عشر عاما او اكثر ، ثم يحدد الكاتب مسألتين نختلف معه حولهما كثيرا الاولى تحديده وسيلة نشر واحدة للشعر هي الجريدة اليومية وثانيهما تحديده لقراء الشعر بأنهم قراء الجريدة اليومية . من الناحية الاولى قد تكون الجريدة اليومية رغم انتشارها الواسع اقل صلاحية من غيرها لنشر الشعر بعكس المجلة المتخصصة والتي لها قراؤها والمهتمون بالادب من نقاد وقراء جادين .. الخ ولا ندري كيف يقترح الدكتور النساج « قارئا نموذجيا للشعر » هو قارىء الجريدة اليومية .. وهكذا بدون تحديد ..

وحول النقطة ذاتها يطالب الدكتور النساج شعراء المغرب العربي بتجاوز شعر البياتي وعبد الصبور والملائكة والسياب ونزار ... الخ الذين مر عليهم ثلاثون عاما ، هذا دون ان يوضح لنا ولهم كيف يكون التجاوز ، هل بالمضمون وحده .. ؟ انه في مكان آخر يطالب بوحدة الشكل والمضمون وانسجامهما .. اذن بالشكل ايضا يكون مثل هذا التجاوز ، ونحن نسأل الدكتور ان كان قارىء الجريدة اليومية ـ بالحكم العام الذي اطلقه ـ يصلح حكما نهائيا على أشعار مر عليها ثلاثون عاما ...؟؟

ثالثاً : يقول الكاتب : « واذا كنا نرفض ان يستلب شباب الشعراء في المغرب نحو الشرق او نحو الغرب ، فانا بنفس القدر لا نقبل منهم ان يستلبهم القديم المغربي فيهيموا به ويغرقهم تياره ... اذ ينبغي البحث عن اشكال للنضال جديدة وعن أدوات للتعبير متوافقة مع المعطيات المغربية الواقعية المعاصرة .. نريد تطويرا وتجديدا لا تكرارا وجمودا .. الخ »

نفهم من الفقرة السابقة التي اوردناها من مقالة الدكتور النساج ، انه اولا لايقيم فرقا كبيرا بين ماسماه الشرق والغرب ، والشرق كما توضح لنا جملته (المعطيات المغربية الواقعية المعاصرة) هو المشرق العربي .. كيف يكون ذلك منسجما ودعوته لارساء دعائم اللغة العربية للقضاء على دعاوى المتفرنسين ؟ اذا كان التراث الشعري واحدا واللغة التي يكتب بها هذا الشعر لغة واحدة أيضا فكيف اذن نسمي توجه شعراء المغرب العربي الى مشرقه استلابا ونسمي تقليد هؤلاء الشعراء

للنماذج الغربية استلابا وعلى سبيل المثال اليست تجربة ابي القاسم الشابي مع شعراء (أبولو) دليلا على نفي مثل هذه القطعة وان كانت عواملها واسبابها كانت قائمة بشكل اقسى واحد مما هي عليه الآن ؟ !

رابعاً : يعطي الدكتور النساج آراءاً واحكاما تمس صميم العملية الابداعية ولكنها آراء تدعو حقا للاستغراب ، فمن مآخذه على ما يسمى (ظاهرة الغموض في الشعر المغربي) يتخطى الشعر المغربي الى الشعر عموما فهو مثلا يشترط على الشعر لكي يكون واضحا ومحققا لشرطه النوعي ان تستخدم فيه الاستعارة والتشبيه بالطريقة التقليدية وان لا تتغير وظيفتهما ، ثم يستنكر على الشاعر ان يفرض على الأشياء وحدة غير واقعية لا تتفق مع المنطق والطبيعة .. اننا لو اخذنا بمقاييس الدكتور النساج وشروطه لحصلنا ربما على نثر عادي ، وكلام محكوم عليه مسبقا بالمنطق والعادة ، هذا اذا لم يكن محصلة لمقدمات تعلن عن ذروته منذ البداية ..

وينسحب كما اشرت سابقا حكم الكاتب على الشعر الغربي أيضا ، فبودلير يصبح في المقال ذلك الشاعر الذي قال :

ان في تعذر الفهم نوع من المجد ..

وكذلك سانجون بيرس وجوتفريد بن .. الخ ..»

وفي راينا ان هذه الاحكام العامة ليس مكانها مقدمة الكاتب عن الشعر العربي في المغرب ، انها تتطلب منه كتابة مستفيضة تأخذ في حسابها اعمال هؤلاء الشعراء وكل ذلك الذي قالوه في حياتهم غير تلك (الجملة العابرة) ان عشرات الشعراء الكبار يسقطون وتسقط آثارهم كلها لو اخذنا بجملة واحدة قالوها في حياتهم عن الشعر .

خامساً : بعد ادانته للغموض في الشعر (عالميا وعربيا) بشكل قاطع يعود الكاتب ويأخذ من كتاب (معالم جديدة في ادبنا المعاصر) لفاضل ثامر ما يلي : ان حشد عدد متنافر من الصور واللقطات والخطوط والالوان والايقاعات من غير ضرورة فنية وحياتية يتحمل في احيان كثيرة مسؤولية اغراق الرؤية تحت ستار كثيف من الضباب الخانق خاصة عندما يكون هذا الاستخدام لاغراض زخرفية مصطنعة ... وبمعزل عن النمو الداخلي للتجربة الحية .. »

اذن فالمسألة هي اولا واخيرا المدى الذي يفلح فيه الشاعر باستخدام هذه الصور ، الايقاعات ، الالوان .. الخ او يخفق ، والفرض الذي كان ينبغي للدراسة ان تتوصل اليه هو بالدرجة الاولى تبيان ماذا كان الشاعر العربي في المغرب قد افلح ام اخفق باستخدامه هذه الوسائل ، ومن هو بالتحديد هذا الشاعر واين نماذج شعره التي يتجسد فيها هذا الاخفاق او النجاح ... ونحن في غنى عن مزيد من الاسئلة .. فالشاعر الوحيد الذي يدرسه الكاتب – كما سنرى – هو المجاطي الذي لا يفعل تجاه نماذجه الشعرية اكثر من التعليق عليها ونثر مضامينها احيانا .

سادساً : انني اجد في قوله : وطالما ان الفن ليس تعبيرا فحسب وانما هو ايصال في جانب من جوانبه فيجب ان يكون . الوضوح احد اهدافه .

وقوله ايضا : «يلزم الفن ان يكون فنا أولا وقبل كل شيء » ، مايحير المرء حقا ، فاذا كان الفن ليس تعبيرا فحسب ، فهو ايضا ليس ايصالا فحسب ، واذا كان كل منهما : التعبير والايصال يشكل جانبا من جوانب الفن فلماذا اذن ننحاز الى جانب واحد فقط ولا نرى سواه اذا كان في عملنا هذا مايؤيد قولنا في (فقرة) واحدة من المقال .

سابعاً : يتطرق الدكتور النساج ايضا الى القصة في المغرب العربي ويوصي القاص المغربي بانتقاء القصص والحكايات من موروثه .. وهو – الكاتب – وان كان حريصا على هوية القصة العربية في المغرب لكنه أيضا آثر الاهتمام بجانب على حساب اخر ، فالمسألة فيما يخص تأصيل القصة العربية في المغرب – وكما نعلم – ليست مسألة مضمون اوحركة اوحكاية مأخوذة أو مستلهمة من التراث .. انها مسألة الشكل الفني ، وكيف يمكن للتراث ان يمتد اذا لم يفتن بقصص الكتاب انفسهم حين يبتدعون حكايات تخص زمنهم ومرحلتهم .. الخ .. ان هذا يتنافى مع قول الكاتب نفسه وهو بصدد الحديث عن شعر المجاطي : انه يحيا حياته هو ولا يقبل حياة اي شاعر سبقه مهما بلغت هذه الحياة من العظمة .

ثامناً : يثير الكاتب مسألة خطيرة ، نحن احوج الى اثارة عكسها تماما فهو يعرب عن تخوفه على الشاعر المجاطي بسبب ثقافته العميقة ، ويضرب لنا مثلا عبد القادر القط الذي أصدر ديوانا عام ١٩٥٨ وكف عن الشعر بعد ذلك بسبب ثقافته العميقة ، نحن نقول اولا ان الدكتور عبدالقادر القط لم يكف عن الشعر بسبب ثقافته العميقة ولدينا عشرات الامثلة تؤيد عكس ذلك تماما ، والخطورة الكامنة في مثل هذا الاستنتاج هي ان الشاعر العربي الشاب اذا كان يشكو من شيء اساسي فهو (عدم العمق هذا) الذي ينبغي للنقاد ان يدفعوا به باتجاهه لا عكسه .

واخيرا ، ليست هذه هي كل النقاط التي نختلف مع الدكتور النساج حولها وفي قولته التي وردت في المقال : ان دراسة شعر المغرب العربي محكومة بدراسة شاملة لظروف الواقع ومهمة الفن والغاية من الادب .. شعرا ونثرا ..»

ان في قوله خير مانطمح اليه حين نود دراسة الشعر على وجه الخصوص في بلد ما ..»

تقرير المسرح

صباح الخير ايتها السعادة ومسرح الاطفال
(الملاحظات عن عرض ٧ أيلول)

قبل الدخول الى موضوع تجربة حركتنا المسرحية مع مسرح الاطفال ، لنبدأ بتلخيص موضوع مسرحية (صباح الخير ايتها السعادة) التي اعطت بعض الحق في الحديث عن التجربة وموقع آخر الاعمال منها ..

تدخل المسرح الطفلة فرح . يبلغ عمرها الرمزي ثماني سنوات وعمرها الحقيقي ١٤ سنة ترمز الى الثورة وما قطعته من سنوات . وزيادة في تشخيص الرمز فقد البس المؤلفان فاروق سلوم وسامي عباس الطفلة فرح العلم العراقي . جاءت فرح لتفتش عن السوق القديم دون ان نعرف كيف عرفت بوجوده .. والسوق القديم يرمز الى القهر والاستغلال والاضطهاد . فتلتقي بباسل ممزق الثياب راكضا بخوف . فيدلها على الطريق الذي يبدو من خلال وصفه معقدا وطويلا. فيخبرها ، وفي الواقع يخبر المشاهدين ان في السوق تجارا يمارسون عملية البيع والشراء وهذا ليس غريبا . فالسوق هو السجن الكبير العالي . ابوابه من الخوف . يعيش فيه الماضي القاسي . وتعلن فرح انها من مدينة المستقبل ، وتقصد بها المدينة التي سيتحقق فيها المستقبل . فالاطفال لا يعملون بل ينصرفون للدراسة واللعب ، اما الاباء والشباب فهم وحدهم الذين يعملون معتمدين على انفسهم في تحقيق ما يريدون .

ويتحكم بهذا السوق الرجل الكئيب ، ويرمز الى الاستعمار . فهو يضطهد الصغار باجبارهم على العمل . يسومهم العذاب والجوع. يضربهم بالسوط ويشدهم بالحبال . تأتي فرح الى السوق من اجل ان تدفع اهله للتفكير بحياتهم . وهي على استعداد لان تسلك درب العذاب ، وتظل متمسكة بمدينتها . وتكافح من اجل المدن الاخرى .. اذن انها تريد ان يتحقق في باقي الاجزاء نموذج مدينة المستقبل مدينة الفرح والسعادة والعمل ويفكر الغراب .. مهيئا المشاهدين ومثيرا بعض فضولهم بان شيئا ما سيجيء ليساعد فرح وسكان السوق .

تحرض فرح اهالي السوق القديم ، ويعود باسل الى السوق منتقدا نفسه لهربه ويقرر ان يفعل هو الاخر شيئا ما . وتحكي لنا الاغنية فكرة المسرحية بانها تهدف الى ان نعيش ونناضل من اجل الحياة . وتنتقد شجرة النخيل سلوك باسل وبذلك تحققت عملية النقد والنقد الذاتي . فهي تقول ان مغامرة باسل في فتح المخزن وتوزيع محتوياته على السكان لا تحقق التغيير المنشود . وهذا التغيير لا يتحقق الا بعد قدوم الفارس المنتظر الذي يرمز الى حزب الثورة العربية ، حزب البعث العربي الاشتراكي ، الذي ينبه على الطريق والوسيلة ويقود الجميع نحو التغيير . وتضطهد فرح وباسل ويهربان من السجن لمساعدة الفارس . وتقص علينا الاغنية السادسة كأنما احس المؤلفان بضعف جانب الفعل الدرامي فالجأ الى السرد ، تقص علينا كيف ان الفارس من زمان وبكل مكان يعمل وان الناس الطيبين يناضلون . ثم تفتح ابواب السوق القديم ويظهر الفارس ليحتضن الجميع تعلو وجهه ابتسامة عريضة ، يرتدي الملابس الخضراء المطرزة بعلم الوطن العربي بعد ان قضى على الرجل الكئيب وتختتم الاحداث باغنية اخيرة كلها فرح وسعادة .

ارتأينا توجيه الملاحظات حول افكار وبناء المسرحية ضمن السياق .

التجربـة :

اذا صح تشبيه محاولاتنا في مسرح الطفل بانها تمر بمرحلة الطفولة ، فانه يصح ان نقول ان الكتابة لمسرح الطفل الغنائي مازالت تمر في مرحلة الرضاعة ! فالتجربة طرية تحرث في ارض بكر مليئة بالشوك والعوسج وتشق دربا صعبا . ولكي يبقى لاصحابها فضل الريادة وهم يواجهون معادلة شائكة مطلوب منهم حلها بنجاح لمصلحة



الطفل ومصلحة الحركة المسرحية وهي تضيف في كل خطوة خبرة وتجربة تضافان الى زادها . عليهم ان يحققوا الهدف التربوي والجمالي بشكل فني ممتع . ولكي يتحقق هذا الهدف الكبير فمن اللازم اجراء حسابات عديدة ودقيقة خاصة بعوامل السن والبيئة والمستوى الثقافي . اذ تقع مسؤولية انجاح تجربتنا مع مسرح الطفل لا الدرامي والغنائي بل على عاتق المؤسسات ذات العلاقة بالمسرح والمهتمة بثقافة الطفل . ولما كنا لا نرغب حاليا في فتح ملف المسرح المدرسي الذي يخاطب هو الاخر الاطفال منذ ما يقارب نصف قرن تقريبا ، فمن الجدير بالذكر التنويه بمساهمات الفرقة القومية للتمثيل في هذا الميدان . فقد عرضت على اطفالنا حتى الان (طير السعد) و (الصبي الخشبي) ثم (زهرة الاقحوان) وهي ماضية في تقديم عملين خلال الموسم احدهما للاحداث بعنوان (جيش الربيع) اعده الفنان سليم محمد جواد عن المسرحية الهندية (عربة الصلصال الصغيرة) ، وثانيهما للاطفال بعنوان (علاء الدين والمصباح السحري) للكاتب الانكليزي جيمس تورين وترجمها الفنان جعفر علي . وهذه المساهمات المتصفة بالمواصلة واتساع قاعدة المشاهدين وارتفاع القيمة الفكرية والفنية رغم الملاحظات المسجلة عليها ؛ مساهمات تستحق التقدير . وكذلك تجربة الفنان عزي الوهاب الدؤوبة . فله العديد
التقدير . وكذلك تجربة الفنان عزمي الوهاب الدؤوبة . فله العديد من المحاولات والكتابات والمتابعات في هذا الميدان . وشاهدنا له (الفرارة الطائرة) و (الفراشة والوردة) عام ١٩٧٢ وتجربته مع (الدجاجة الشاطرة) التي انتجتها اذاعة بغداد عام ١٩٧٥ . واضطررنا الى سرد هذه الاسماء التي لا تمثل جميع الاطراف المساهمة في ميلاد التجربة اذ هناك عدد من المحاولات لفنانين شباب ، وذلك حتى لاينسب احد لنفسه قصب السبق دون وجه حق ، اذ ورد في مناهج مسرحية (صباح الخير ايتها السعادة) بان اذاعة بغداد هي اولى المؤسسات التي قامت بالتجربة !

ومن اجل ان تفرز هذه المحاولات نتائج ايجابية اكبر من السلبيات فان مواصلة الانتاج مبدأ لا يصح التخلي عنه . اما ان تطلع علينا مسرحية واحدة في العام فانها لاتنضج تجربة ولا تصقل كادرا ولا تقدم الا قيمة ضئيلة قد لا تقبع في ذاكرة اطفالنا . فالضخ المستمر ضرورة ماسة ومهمة كبيرة تتطلب جدية وتكاملا وتنسيقا بين الاطراف المعنية بعالم الاطفال وتنويرهم واعدادهم لمجتمع الثورة . وما دامت المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون دخلت الميدان ويبدو عليها رغبة الاستمرار الى مدى ابعد وهي مؤهلة لذلك بل وان تسهم بشكل فعال واقتحام جسور وبحجم اكبر مما فعلت .

نواقص عامة :

يلاحظ على عموم الاعمال التي قدمت للاطفال ان اصحابها من المؤلفين والمخرجين والمنتجين قلما يحسبون شرط العمر الخاص بالمشاهد . ففي اذهانهم صورة غائمة ومفترضة عن المشاهدين ، الامر الذي ينعكس على نوع الاعمال وطرق التوصيل اضافة الى جمهور المتلقين . اذ يدخل لهذه العروض اطفال تقع اعمارهم دون الخامسة وحتى الثامنة عشرة . ان تحديد فئة العمر مهم جدا على اساسه تترتب اشياء كثيرة . فلكل مرحلة خصائص نفسية وعقلية معينة تتطلب نوعا خاصا من المسرحيات المكتوبة بمضامين واشكال ومفردات

لغوية ووسائل توصيل محدودة . فالطفل دون الخامسة «يكون نشاطه مزيجا من الواقع والفنتازيا . ويتميز بالفردية وعدم الارتباط بمن حوله » والطفل ما بين الخامسة والثامنة عشرة يميل « الى الاستعراض والخيلاء واتخاذ ادوار لبطولة خيالية بها عنصر المغامرة ويبدأ نشاطه في التحول من التلقائية الى العقلية » وعندما يجتاز هذه السن يبدأ بالتخلص من التلقائية ، وفي مثل ظروفنا الخاصة ان هذه التشخيصات الخاصة بنفسية وعقلية الطفل تعني مخاطبتها من منطلق قومي واشتراكي يرسخ القيم التعاونية والجماعية ويقدم المثل والاخلاق النضالية والمباديء الثورية . وعند تفحص أعمار مشاهدي الاعمال المقدمة نجدها من فئات مختلفة دون وجود اي حساب للاثار النفسية والتربوية المترتبة على مشاهدة عروض ذات طبيعة عامة .

دليل جديد :

لقد عمدت خلال مشاهداتي للعروض الى الاحتكاك بالاطفال مستفسرا عما فهموه ، وماهي فكرة المسرحية ، وماذا ترمز الشخوص، وما هو الانطباع الاخير ؟ ومن الغريب ان اقرر حقيقة قد تصدم الكثيرين ان اجابات الاطفال مناقضة لما اراده مقدمو هذه الاعمال . وفي المسرحية الاخيرة (صباح الخير ...) اصطحبت ستة اطفال تتراوح اعمارهم بين ٦ ـ ١٢ لم يستطع اي واحد منهم ان يقص علي «حكاية» المسرحية . والسبب يعود أصلا الى غياب عنصر « الحكاية » الواضحة بفكرتها والمتسلسلة باحداثها . وشيء آخر ان المسرحية ـ رغم رمزيتها قد كشفت نفسها بسرعة وقبل الاوان فخسرت نتيجة ذلك عنصري التشويق واثارة الفضول . كما ان طابعها الرمزي المغلف وطغيان السرد قللا من نسبة تشبع الاطفال بايماءاتها الهادفة . ويظهر ان المؤلفين وهما يكرران بعض الافكار باستمرار كالحديث عن التغيير والتعاون ارادا ان يطبعاها في عقل الاطفال بصورة عميقة الا ان الاتجاه التجريدي في التعبير عنها وضعت الفعل المسرحي بل وغيابه احيانا قد اضعف من تأثر المسرحية بمجملها .

ولتبيان اهمية عنصر « الحكاية » في مسرحية الاطفال ، نستشهد ببحوث الاستاذ يعقوب الشاروني في مركز ثقافة الطفل بمصر حيث توصل الى نتائج مهمة من بينها ما يبرهن على ان « الحكاية هي العنصر الرئيسي الذي يذكره الاطفال كسبب لاقبالهم على الفيلم والمسرحية » وحدد الحكاية بكونها الحكاية البسيطة الواضحة التي تلعبها شخصيات محددة ومتميزة بابعادها . وان شد الاطفال للعروض يكون بوجود « قدر كاف من المرح او الفكاهة او على الاقل من المواقف الطريفة » على ان لا يطغي هذا العنصر بدرجة كبيرة فيلغي الاثر الايجابي . وان الطفل يتحمس عادة الى لحظات الخطر ويهتم بالمواقف المثيرة للخيال. وعند مطابقة هذه الاستنتاجات مع مسرحية (صباح الخير ...) رغم نبل هدفها وقرب المؤلفين من عالم الاطفال وصحافة الاطفال فاننا نجد انها قد احتوت على القليل منها . فقد تضمنت شوطا مهما وقيمة ايجابية هو حسم الصراع بانتصار الخير على الشر وان كان خلف الكواليس بعيدا عن عيون المشاهدين المتلهفة الفضولية . كما يلاحظ جعل الاحداث التي تتضمن صراعا وفعلا مسرحيا يشد الاطفال ، جعله في الظل او وراء الكواليس . قد يفسر الامر بأن المؤلفين عمدا الى ذلك لئلا تجرح المناظر القاسية مشاعر الجمهور . ولكن ظهور بعضها على شكل ظلال واشباح على شاشة بطريقة خيال الظل قد تثير لدى نسبة كبيرة من الاطفال تصورات وخيالات اشد تأثيرا واقسى مما تجنباه ومما لو تجسدت بشكل محسوس . ومن الامثلة على هذه الاحداث اقتحام باسل للسوق وتوزيع الطعام من مخزن الرجل الكئيب ثم القبض عليه ومن ثم سجنه وهروبه من السجن مع فرح .. ومشاهد الضرب والتعذيب والقهر .

كما يلاحظ ان شخصية الفارس التي ترمز للحزب التي مهد لها المؤلفان اكثر من مرة واثارا قدرا من انتظار وتشوق ، باعتبارها شخصية ايجابية مؤثرة لم تأت من صلب الاحداث بل كانت غائبة عنها ثم تظهر فجأة بعد ان تحقق كل شيء قرب انتهاء المسرحية ! كما ان مفهوم العمل قد طرح بشكل مطلق مقرونا بالاستغلال والاضطهاد في السوق القديم ، وفي مدينة الموصل يؤديه الكبار لوحدهم ، اما الصغار فلا يعملون . وهذا الطرح يناقض القيم والمفاهيم التربوية التي تغرسها المدرسة في نفوس الاطفال والقائلة بوجوب معاونة الاهل في اعمال البيت والاشتراك بالعمل الشعبي وفي نشاطات المدرسة اللاصفية .

ويلاحظ ان المؤلفين اضافا شخوصا مسرحية غير بشرية كالشجرة والحمامة ثم الغراب .. والغراب في موروثنا الشعبي والنفسي يعني الشؤم والتطير حاولا ان يردا له الاعتبار فقدماه شخصية ايجابية رغم ان الملابس لا تدل عليه !

يمكن اعتبار المسرحية بفكرتها واسلوب كتابتها من المسرحيات الموجهة للاطفال او الاحداث ما بين ١٣ ـ ١٨ سنة . وهي ذات مضمون سياسي ملتزم ، لعبت فيها اغاني عبدالجبار عاشور وفاروق سلوم الغنائية الرقيقة والتي كتب موسيقاها والحانها الفنان حسين قدوري بشفافية رهيفة ، لعبت دورا مهما واعطتها ذلك الجو الخاص الذي تغلغل في وجدان الاطفال واشاع البهجة والفرحة في نفوسهم رغم غموض المضمون ونجحت موسيقى قدوري في زيادة الحجم الدرامي للنص الادبي بطابعها الحركي الذي يتفق بشكل كبير مع طبيعة العمل فخففت من جفاف النص .

ان مبادرة الفنان محمد عبد العزيز في اخراج المسرحية بعد فترة قصيرة من قدومه للعمل في القطر مبادرة تستأهل الاعتزاز والتقدير نأمل ان نراه في عمل ثان يكشف قدراته الحقيقية . فقد حرص على جعل العرض المسرحي واضحا وقريبا من المتلقين وذلك عن طريق استخدام عناصره الفنية بشكل مبسط وجميل وان كان العرض يعوزه بعض الشد ليكون اكثر حيوية وحركة . قد يكون فتحي قابيل نقل على المسرح ما ثبته المؤلفان في النص فكان على شكل ... في يمين المسرح تجثم على سعفها باطمئنان حمامتان وديعتان لا يتفق وضعهما مع الجو المتوتر المأساوي . وتتدلى من سقف يسار المسرح غيمة كئيبة اللون تحجب نور الشمس . وفي العمق شاشة تعرض خلفها تشكيلات تمثل اضطهادات الرجل الكئيب وعندما يتغير مجرى الاحداث بهزيمة الشر بالتغلب على الرجل الكئيب تفتح الشاشة على شكل بوابة تكشف عن مدرج اخضر اللون يمثل صرح البناء الجديد ، ويقف فوق قمته الفارس (محمد عطا سعيد) وهو يحتضن الاطفال عندها يحدث تغيير في الديكور والانارة .. تطير الحمامتان ويظهر عذقان من التمر وتغيب الغمامة وتشرق الشمس وينغمر المسرح بالانوار البهيجة .

لقد ارتدى الرجل الكئيب قميصا من عصر قديم ولبس سروالا حديثا ليشير الى امتداد الاستغلال الاجنبي منذ الزمن البعيد حتى الوقت الحاضر . من الصعب الاعتقاد بان اطفالنا قد امسكوا بهذه الفكرة ! وخط المكياج بعض الملامح القاسية . واوصل الفنان مكي عفون شخصية الرجل الكئيب بطريقة روعت نفسية الاطفال . فحرص على ان يجعلهم يكرهونه كشخصية وهم واعون في نفس الوقت انه يلعب لهم لعبة تمثيلية وذلك بتضخيمه للحركة والصوت ولكن دون ان تأخذ مداها الفعلي وكانت بحاجة الى مزيد من الحيوية . هذه الطريقة من الاداء موجهة للصغار وليس للكبار . لقد برزت خلال العرض قابليات تمثيلية للاطفال ناظم فالح (دور باسل) وماجد عبد الحق (دور الغراب) وحنان عبدالرحمن (دور فرح) تعد باشياء مفرحة .

قدمت مسرحية (صباح الخير ايتها السعادة) وجوها جديدة في التأليف المسرحي ومساهمة مضافة في التأليف الموسيقي للفنان قدوري وخطوة اولى في تجربة الفنان المصري محمد عبد العزيز مع مسرحنا . وصعد على المسرح ضيف الشرف الفنان مكي بعد غياب طويل ... فكانت الحصيلة اضافة محاولة جديدة لاذاعة بغداد في انتاج مسرح الاطفال الغنائي هي دون طموحاتنا . نأمل ان تكون الخطوة الثالثة في وقت اقصر وهفوات اقل ولكن في مستوى ارفع وامتع وانفع فكرا وفنا .

علي مزاحم عباس

فنون تشكيلية

البوستر السياسي لجمهورية المانيا الديمقراطية

الفن من أجل المستقبل

(بعد اسبوع التضامن مع المقاومة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية ، وعلى قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ، أقيم معرض البوستر السياسي لجمهورية المانيا الديمقراطية وقد ضم هذا المعرض (١٥٠) عملا فنياً تمثل الفترة من ١٩٢٤ لغاية ١٩٧٥ . وهذا المعرض ، لاسباب كثيرة ، يعد من معارض البوستر السياسي الجيدة التي شهدها القطر خلال السنوات الاخيرة) .

بين العام والخاص

(لعل مايلفت النظر ، باديء ذى بدء ، هو المعارك بين ما هو الماني (التراث) وبين ماهو انساني شامل (عالمي) . ففي الجانب الاول ، المستمد من ماضي الفن الالماني ، يجسد الفنان قيماً فنية تمثل العديد من الموضوعات الخاصة ، المرتبطة بالواقع الاجتماعي والطبيعي . فعبر الواقع الاجتماعي ثمة موضوعات كثيرة تعبر عن (حركة الحياة) وصيرورتها . وفي هذا الجانب يستخدم الفنان الموروث الفني بشكل واضح وصريح . كما انه يعالج المشكلات الكبرى التي مر بها المجتمع الالماني ، قبل الحرب وبعدها . فضلا عن تجسيد البنية الجديدة للواقع .. وفي الجانب الاخر ، يخطو فن البوستر نحو معالجة موضوعات أنسانية شاملة .. وضمن هذه الاعمال ، أعمال تعبر عن حركة التحرير العربية ، والفلسطينية بشكل خاص ، أضافة الى عشرات الموضوعات المناهضة للاستعمار والحروب . وبالتالي فبين العام والخاص صلة دائمة منحت أغلب الاعمال بعدا أنسانيا وفنيا متكاملين. ولكن هذه النتيجة تتجذر في أن العمل الذي يعالج موضوعاً خاصاً ، يعتمد أساساً على فكرة تبدأ بالخاص الى العام ، او تبدأ من العام الى الخاص . فالاعمال التي تناهض الحرب ، ولنفرض انها تكرسة ضد الفاشية ، هذه الاعمال تبقى ذات دلالة في اى مكان اخر . فالاعمال التي تعبر مثلا ، عن المقاومة الفلسطينية ، لاتنفصل هذه الاعمال عن تجسيد قضية الانسان المناضل هنا او هناك) .

ضد الحرب

(ان مأساة الحرب العالمية الثانية ، تعالج في عشرات الاعمال التي تكشف عن الدمار والخراب . بيد ان هذه الاعمال لاتعتمد على التعبير المباشر والصارخ فحسب ، بل في الكشف عن الحياة الاخرى ، حياة السلام . ذلك لأن معالجة نقيض الحرب تمنح العمل بعدا آخر ، من هنا فان البوستر السياسي يكشف عن أثر الحرب وخرابها ، وفي نفس الوقت يضيع البديل لها. أن تأثر الفنان الالماني بمأساة الحرب واضح في الكثير



من هذه الاعمال ، وفي نفس الوقت نجدها تجسد موضوعات أوربية لها صلة بهذه الموضوعات . فالاعمال القديمة التي تعود الى ماقبل الحرب العالمية الثانية ، تكشف عن حالات قلقة ، وغير مستقرة . وحتى أسلوب هذه الاعمال لايزال تعبيرياً ومباشرا وكأنه منفذ لمستويات متوسطة من الفهم والتذوق . كذلك فان الاعمال التي تعالج الحرب الثانية ، تمضي اكثر فاكثر في التعبير الحاد والمؤلم ، اما الاعمال الاخيرة ، فاننا نختلف بشكل واضح لافي افكارها فقط بل وفي صناعتها الفنية ، حيث يتحول البوستر السياسي الى عمل فني أكثر تكاملا مما كان عليه . ومن هنا نرى عشرات الاعمال ذات المضامين الجديدة التي لاتفهم للوهلة الاولى : ان البوستر لم يعد تعليمياً مباشرا بل بدأ بمعالجة قضايا مختلفة في نفس الوقت حيث بدأ يتخلى عن الهدف الدعائي او الاعلامي ، لينتقل الى هدف اكثر عمقا حيث يعالج قضايا جمالية وفنية وفكرية لاتنفصل عن الهدف السياسي او الروحي ، الا ان الهدف السياسي أو الروحي يجيء ممتزجا بالهدف الكلي لفن البوستر . ولهذا السبب يكتسب

هذا الفن عمقاً ، واصالة لاتزول بزوال الموضوع . فالبوستر المتكامل، يكتسب قيمة جديدة مع الاحداث الجديدة دون أن يستهلك أو يتلف . وبالتالي فان الاعمال التي تجسد موضوعات الجمال ، والحرية ، تحيلنا غالباً الى فهم جديد للحياة . انه الموقف ضد الحرب . بيد ان هناك الكثير من الاعمال التي تجسد العديد من الثورات الوطنية ، في افريقيا او اسيا ، او امريكا اللاتينية) .

الصناعة الفنية

(دون شك ، ان فن البوستر البولوني يكتسب شهرة أوسع ، وطابعا متقدماً في التقنية الفنية . الا انالبوستر الالماني ، هنا ، والذي يعبر عن خمسين سنة خلت ، يكتسب قيما كثيرة لا في تدوين ابرز الحوادث فحسب ، بل في نضاله المستمر ، مثل أي فن حقيقي ، من أجل واقع أفضل . ويمكننا ببساطة أن نلحظ ، عبر تطور هذا الفن الذي عاش فترات مختلفة ، تطور الواقع ، والحقائق التي عكسها . وأننا سنلاحظ على سبيل المثال أثرالتحولات الاقتصادية ، بعد الحرب، في اكثر من موضوع أساسي : فقد بدأ الفنان بمعالجة موضوعات الاسرة ، والعمل الجماعي ، وموضوعات كثيره ترتبط بالصناعة . ولكن الشيء الجديد البارز في معظم هذه الاعمال هو النوعية الجديدة ، في المعالجة ، والتي لم تعد مقتصرة على فكرة واحدة ، بل انها اتسعت وشملت اكثر من جانب . ولربما لهذا السبب ظهر أثر الصناعة في هذه الاعمال، أيفي هذا التحول، المرتبط اساسا، بطبيعة الواقع. فالاعمال الاولى لاتزال مضطربة ، ومشوشة ، ويهمها قبل كل شيء ان تجسد الفكرة دون العناية بالتقنية الفنية . ولهذا سبب لايكمن فقط فيالخبرة الاولية للبوستر السياسي الذي لايزال في البدء ، عالميا ، بل في بنية الواقع وما توصل اليه الفن عامة وفن البوستر السياسي خاصة ولكن بالتطور الصناعي ، وللفهم الاعمق لدور الفن ـ غير التعليمي المباشر والمبسط ـ بدأ الفنان في معالجات اكثر عمقاً . فهو الان يعكس قضايا الخبرة الجمالية ، وقضايا التضامن التحرري ، دون فوضى وفي معادل فني يجعل من هذه الاعمال وثيقة الصلة بالرسم ، أي ان النتيجة التي توصل اليها الفنان ، جعلته يجتاز حدود البوستر كفن دعاية ، الى مجالات اكثر خطورة ، وبعدا ، وبالتالي فالمعالجة التقنية الدقيقة اكسبت الكثير من الاعمال هدفا يجعل من هذا المعرض ، قيمة حضارية متميزة .. فقد جسد الفنان قضية التضامن مع الشعوب المناضلة ، وكشف اواكد جوانب الحياة الحقيقية . ووقف ضد الحرب الخ وكل هذا بوسائل فنية تجعل من هذه الافكار ، مشاكل قريبة الى الفهم ، ومحفزة للمشاهد لأن يتخذ منها موقفاً ، وهذا الموقف هو الايمان بالمستقبل .)

حول معرض بولص حنا الفوتغرافي

(فن الفوتوغراف في العراق ، خلاف فن الرسم لايزال في بدايته واذا كانت هناك بدايات في الفن التشكيلي تجاوزت الكثير من المشكلات الفنية ، فان فن الفوتوغراف لايزال في البداية ، وبحاجة الى خطوات تأسيسية . ومنذ سنوات، وخلال التحولات الثورية، يشهد هذا الفن تقدماً ملموساً . ويمكن اننرى هذا التقدم في انجازات عشرات المصورين عبر أعمالهم اليومية في الصحافة بالذات ، فضلا عن المعارض والتجارب التي بدأت تكشف عن قدرتها الابداعية .)

(ومعرض الفنان بولص حنا ، الذي عرض على قاعة الجمعية العراقية للتصوير ، هو واحد من المعارض المهمة حقاً في ايجاد فن فوتوغرافي يناسب التطور الحادث في فن الرسم ، وفي الحياة الجديدة . وربما لأن تجربة بولص حنا ، كمصور في وكالة الانباء العراقية ، قد جعلته اكثر قربا للواقع في تحولاته ، كما اننا ، في العديد من أعماله الجيدة نكتشف دقة الفنان ورصده للظواهر الغريبة ، او الاكثر جمالا . ومع ذلك لايهمنا ماذا كان عمله اليومي هوالذي قاده الى وضع (سجل وثائقي) عن تطور واقعنا ، اورغبته الابداعية المتأصلة فيذاته .. ان مايهمنا في نتاج هذا الفنان الان ، حصيلة حياته الفنية التي تخدم التطور الاجتماعي والسياسي أولا والفني ثانياً ،وأخيرا هذا الربط بين الفن والحياة ، حيث لايتحول الفن الى (شيء) معزول عن المستقبل .)

التحولات

(هل انتهى دور التصوير الفوتوغرافي بسيادة السينما وبنفس المعنى هل أنتهى دور المسرح بوجود التلفزيون ؟ أن الجواب هو ان التصوير مازال يؤدي دوره ، لافي الصحافة اليومية (الغذاء الروحي كما يقول هيغل) بل بالنسبة لفن التصوير عامة ، السينمائي ، او التشكيلي ، او الوظيفي بالنسبة لعامة الناس . اذن فالفوتوغراف مازال ومنذ وجد ، يتطور بتطور العصر وبمساعدة المنجزات العلمية الكثيرة ، وان قيمته أجتماعية ، وفنية معاً .

ومن هنا فان العديد من لقطات بولص حنا ، المتازة ، تشير الى وظيفة الفن الاجتماعية والسياسية . هذه اللقطات التي تتجاوز الدور الحيادي للكاميرا الى دور الفنان السياسي الاجتماعي الذي يمتلك هدفاً ابعد من حدود التصوير الحيادي ، او لدور الالة . انه ليس الرصد او التسجيل بل الاختيار في الاساس . ولهذا السبب فان الاعمال التي انجزها الفنان تؤكد دور الفن الاجتماعي . اننا هنا مثلا ازاء لقطات سياسية استطاع فيها الفنان ان يبرز الدور او الواقع الجديد .. لقطات تتجاوز حدود الحرفية الى الفن . وثمة اعمال كثيرة ، وهي في غاية البساطة تصور اكثر من مرحلة ، أو اكثر من مكان، الا أن الفن هنا يكمن في الكشف عن التحول ، وفي الكشف عن المسافة بين الماضي والحاضر . هناك لقطة لشارع مهجور ، ولقطة لمصنع ، او لقطة لعمل جماعي . أن هذا الرصد يبين في البدء ، استخدام الكاميرا لغايات أجتماعية وسياسية ، فضلا عن أنها تؤدي دورا واقعياً للفن . وبالتالي تعكس لنا تجربة الفنان الفوتوغرافية عن رصد جدلي للواقع : الماضي والحاضر وافاق المستقبل فمن خلال تصوير مشاهد للماضي بجانب تصوير لمشاهد الحاضر كمقارنة وموازنة علمية وذكية ، يحيلنا فن الفنان الى المستقبل ، أو على الاقل ، لايبقينا في الحاضر ولايعيدنا الى الماضي ، وهذه نتيجة ليست عادية .

ان بولص يرصد الواقع ، ويوظف فنه لتطوير هذا الواقع . وحتى في اللقطات السياسية للعديد من الرفاق القادة فانه يختار اللقطة الاكثر تعبيرا ، لا اللقطة الفوتوغرافية العادية . فضلا عن اللقطات الاخرى الوثائقية . ومن هنا يمكن اعتبار معرض بولص حنا اكثر أمانة وقربا للحقائق الواقعية ، واكثر رصدا للجوانب المضيئة في حركة الواقع .)

من الواقع الى الفن ، ومن الفن الى الواقع

(ان أهتمام الفنان بالواقع ، الى رصد ، تسجيل الواقع كما هو ، كتصوير حياة البسطاء من الناس ، وفي مختلف أعمالهم ، دفعه ليعكس ويعمق عشرات المشاهد اليومية .. ثمة لقطات تبدو للوهلة الاولى طريفة ، كتصوير طفل يخرج رأسه من شق في شجرة . الا ان هذه اللقطة تشير الى جزء من الواقع تحول الى فن .. كذلك ، لقطة اخرى لصياد سمك وقد رمى شبكته في النهر ، انها تشير الى عمل الصياد ... الخ ومن هنا يستمد الفنان الكثير من الموضوعات فالواقع هو المادة الاولى ، وعندما يتحول هذا الواقع الى فن ، فان هذا الفن يعيدنا الى المكونات الاساسية لهذا الواقع .

عادل كامل

الحياة الثقافية في المغرب

تقرير خاص

– ١ –

في المغرب نجد أن الأدب العربي المكتوب باللغة العربية متميز وواضح ، وقد ظل ينمو باستمرار ولم تستطع عملية الفرنسة كبحه لفترة ـ كما حدث في الجزائر مثلا ـ لكن هذا الأدب بقي رغم هذا محاصرا . على عكس الأدب المكتوب بالفرنسية الذي يجد فرصته كاملة في النشر والانتشار أيضا. دور النشر والصحافة كانت تركز على الكلمة المكتوبة باللغة الفرنسية نظرا لسعة جمهورها أولا ولأن الأمية كانت متفشية في الأوساط العربية الفقيرة التي تشكل الثقل السكاني الكبير ثانيا .

اليوم اختلفت الأمور .. الحركات السياسية لعبت دورها أيضا في نشر الكلمة العربية ..

لكن بلدا بحجم المغرب (١٨ مليون نسمة كما أعتقد) مازال أدباؤه الى اليوم يفتقدون المجلة التي تتبنى نتاجهم وتقدم صوتهم ليساهم في اسماع الصوت الجديد للأدب العربي الملتزم .

أمامي قائمة بأسماء مجلات لم تستطع الاستمرار أو انها واصلت الصدور متعثرة ، ولابأس هنا من ذكر البعض منها :

١ ـ القصة والمسرحية ـ صدرت في أوائل الستينات وأشرف عليها الأدباء : محمد برادة ، عبد الجبار السحيمي ، ومحمد العربي المساري ، وكانت مجلة متقدمة نشرت نماذج مترجمة وموضوعة اضافة الى دراسات في الفن القصصي ، وكان من الممكن أن تلعب دورا مهما لواستمرت في الصدور ووزعت خارج نطاق المغرب . لكنها توقفت بعد صدور ثلاثة أعداد فقط .

٢ ـ أنفاس : وقد أصدرها الشاعر عبد اللطيف اللعبي بالفرنسية أولا ثم بالعربية ، وقد اهتمت بالدراسات الفكرية أصلا اضافة الى اهتمامها بنشر النصوص الشعرية والمسرحية والقصصية ومن بين أهم أعدادها الأخيرة عدد عن القضية الفلسطينية ، هذه المجلة توقفت كذلك .

٣ ـ أقلام : من المفروض أنتكون مجلة شهرية ، لكنها تصدر متعثرة، وعلى صفحاتها نشر العديد من أدباء المغرب المعروفين نتاجهم . هذه المجلة بحاجة الى أن تنتظم ، وان فعلت ذلكسيكون دورها اكبر .

٤ ـ ألفان (٢٠٠٠) : هذه المجلة أصدرها عبدالجبار السحيمي وهي جديدة في شكلها ومتحمسة لنتاجات الشباب اضافة الى أفقها القومي المتميز الا انها احتجبت بعد العدد الأول ومازال مكانها شاغرا .

٥ ـ الثقافة الجديدة : يصدرها الشاعر محمد بنيس . وهي أيضا تصدر متعثرة ، الأعداد الثلاثة التي رأيتها منها أعداد متقدمة تؤهلها لمكانة متميزة بين المجلات العربية الفكرية ، وكما عرفت انها متوقفة منذ شهور .

٦ ـ الأختيار : وقد أصدرتها الشاعرة مالكة العاصمي في مراكش ونشرت في أعدادها الخمسة التي صدرت نماذج من كتابات الادباء المغاربة الشبان ، لكنها توقفت كذلك .

٧ ـ أفاق : مجلة اتحاد الكتاب في المغرب ، وهي أطول المجلات الأدبية المغربية عمرا ، وقد تناوب على رئاسة تحريرها ثلاثة أدباء هم محمد عزيز الحبابي ، عبد الكريم غلاب وأخيرا محمد برادة . المجلة غير منتظمة أيضا ، ومنذ شهور لم يصدر منها أي عدد ، وكما علمت ان هناك عددا جديدا في المطبعة . ان هذه المجلة بأمكانها أن تلعب دورا أساسيا نظرا لكونها تصدر عن منظمة، على الرغم من أنهذه المنظمة (اتحاد الكتاب) ليست لها الأمكانية المادية التي تؤهلها لذلك .

هذه هي أهم المجلات التي عرفتها الحياة الثقافية في المغرب ، ولكنها مجلات غير رسمية لذلك لم تستطع المواصلة أمام ارتفاع أجور الطبع وازدياد أسعار الورق ومنافسة المجلات الثقافية الرسمية في أقطار الوطن العربي الأخرى .

– ٢ –

مجال النشر الوحيد في المغرب اليوم هو الملحقان الأدبيان لجريدتي « المحرر » و « العلم » . الثاني يصدر كل يوم جمعة وعلى صفحاته نشرت أعمال معظم الأدباء المغاربة الشبان اضافة الى طموح هذا الملحق لأن يكون ملتقى عربيا . لذلك يحرص على متابعة الأنشطة الثقافية في أقطار الوطن العربي الأخرى . نفس الدور يلعبه الملحق الثقافي لجريدة المحرر ـ رغم قصر عمره ـ حيث يشرف عليه مجموعة من الأدباء الشبان بينهم أحمد المديني وادريس الخوري وغيرهما .

لكن هذين الملحقين لا يستطيعان أن يستوعبا النتاج الأدبي الثر الذي يكتبه أدباء مغاربة في مراكش وفاس والرباط وطنجة والمدن الأخرى . ومع هذا فأن وجودهما يشكل نافذة صغيرة ومتنفسا بسيطا لأشقائنا أدباء المغرب . الا ان انفتاح المجال أمامهم في بلدان عربية أخرى ـ كالعراق ـ ساعد على التعريف بهم اكثر وفي مجال أوسع

نظرا لسعة توزيع المجلات والصحف العراقية اليوم .

– ٣ –

ليس هناك في المغرب دور نشر معروفة . ومعظم النتاج المطبوع نشر على حساب مؤلفيه . الا أن جريدة العلم التابعة لحزب الاستقلال تقوم بين فترة وأخرى بنشر بعض الكتب السياسية بشكل خاص . وهناك دار نشر في الدار البيضاء لعلها الآن أبرز دار نشر وهي « الدار المغربية للنشر » وقد نشرت مجموعة من الكتب في الشعر والقصة والرواية والمسرحية بطباعة أنيقة وجميلة . لكن سوق هذه الدار مايزال محليا ، وان توفرت لمنشوراتها فرصة النشر والتوزيع خارج المغرب فسيكون ذلك في صالح الدار – اذ سيزداد عدد طبع النسخ من كتبها – وفي صالح الكتاب – اذ ستخرج نتاجاتهم من دائرتها الضيقة الى عالم أوسع –

– ٤ –

وتقوم وزارة الثقافة بنشر بعض الكتب – وقد نشرت فعلا مجموعة كبيرة – الا انها تركز بشكل أساسي على كتب التراث .

أغلب الكتاب المغاربة ينشرون نتاجهم خارج المغرب في القاهرة ولبنان بشكل خاص ، ثم في تونس والعراق ولكن بنسبة قليلة .

ابرز تجمع أدبي في المغرب هو اتحاد الكتاب ومقره الرئيسي في الرباط الا أن للاتحاد فروعا في بعض المدن المغربية أمثال : الدار البيضاء ، مراكش ، وفاس . لكن هذه الفروع ليست لها مقرات ، وعند قيامها باي نشاط تلجأ الى النوادي الرياضية أو بعض النوادي الثقافية الأخرى . وأدباء المغرب المعروفون لايتجمعون في العاصمة فقط – كما هو في معظم البلدان العربية الأخرى – ولكنهم موزعون بحكم أعمالهم ومناشئهم في كل المدن .

في طنجة مثلا هناك محمد شكري وأحمد الطريبق أحمد ، وفي فاس : محمد السرغيني ورشيد بنحدو ومحمد عز الدين التازيوأحمد المجاطي ورشيد المومني وحسن المنيعي وابراهيم السولامي وغيرهم . وفي الرباط مجموعة أخرى منها : عبد الكريم غلاب ، محمد برادة ، عبدالجبار السحيمي ، ابراهيم الخطيب ، محمد بوخزار ، محمد العربي المساري ، مبارك ربيع ، عبد القادر السميحي وغيرهم . في الدار البيضاء : أحمد المديني ، ادريس الخوري ، زينب فهمي ، خناته بنونه ، محمد زفزاف ، بشير الودنوني . في مراكش هناك مالكة العاصمي ومحمد الجيب الفرقاني ومجموعة أخرى من الأدباء الشبان وهكذا .

– ٥ –

يتركز الابداع الادبي في المغرب في القصة القصيرة والدراسة الأدبية ثم في الرواية بعد ذلك . أما الشعر فهو أضعف حلقات السلسلة ، وان نشطت الحركة الشعرية في السنوات الأخيرة . في القصة القصيرة نشرت أعمال عديدة ومنها : عبد الكريم غلاب (عدة مجاميع قصصية) ، عبد الرحمن الفاسي (مجدوعة قصصية) محمد زفزاف (مجموعة قصصية) ، أحمد المديني (مجموعة قصصية) ، محمد عزالدين التازي (مجموعة قصصية)، مبارك ربيع (عدة مجاميع قصصية) محمد ابراهيم بوعلو (مجموعتان) خناته بنونة (ثلاث مجموعات قصصية) ، زينب فهمي (ررفيقة الطبعية) (مجموعة قصصية) ، عبد الجبار السحيمي (مجموعة قصصية) ادريس الخوري (مجموعة قصصية) وغيرهم .

وهناك مجموعة من كتاب القصة القصيرة المتميزين لكنهم لم ينشروا اعمالهم في كتب ومنهم : محمد برادة ، محمد الهرادي وأخرون .

أما في الرواية فعدد الكتب المنشورة قليل جدا وأبرزها : دفنا الماضي ، المعلم علي لعبد الكريم غلاب ، الغربة لعبد الله العروي ، أرصفة وجدران ، المرأة والوردة لمحمد زفزاف ، زمن بين الولادة والحلم لأحمد المديني ، المغتربون لمحمد الأحسايني وحاجز الثلج لسعيد علوش .

في الدراسة الأدبية هناك مجموعة من النقاد المتميزين وأغلبهم من أساتذة الجامعة أمثال الدكتور حسن المنيعي ومحمد برادة ومحمد السرغيني وابراهيم السولامي اضافة الى عبد القادر الشاوي ومحمد شكري وزفزاف وغيرهم .

الكتب المنشورة في النقد الادبي تكاد أن تكون معدومة ومعظم البحوث وأهمها نشرت في المجلات أو الصحف ، أو احتفظ بها في مكاتب الجامعات . وقد تسنى لي أن أطلع على مجموعة كبيرة من الدراسات الادبية في مكتبة جامعة فاس وكلها تركز بشكل رئيسي على أدبنا الحديث واتجاهاته واعلامه .

– ٦ –

قلت : ان الشعر أضعف حلقات السلسلة ، ولم أستطع أن أتوقف عند شاعر دون غيره من خلال قراءتي لنماذج من الشعر المغربي، الا ان هناك اسماء تخرج على هذا الحكم الحاد منها : أحمد المجاطي ، العلال حجام ، مالكة العاصمي ، أحمد الطريبق أحمد .

ومن بين الدواوين الشعرية المنشورة والمتميزة عن غيرها: رياح.. التي ستاتي (لمسيح أحمد) ، تخطيطات حديثة في هندسة الفقر (احمد بنميمون) ، الاشياء المنكسرة (عبد الكريم الطبال) ، أخر أعوام العقم (محمد الميموني) نجوم فييدي (محمد الحبيب الفرقاني)، وهناك أيضا مجموعة من الدواين لمحمد بنيس ورشيد المومني .

ونلاحظ ان كل هؤلاء الشعراء هم شعراء محدثون وملتزمون في نفس الوقت يؤرخون في قصائدهم لنضال الشعب العربي لافي المغرب فقط بل وعلى امتداد الأرض العربية ، كما ينتصرون لقضايا الانسان ونضاله التحرري بصورة عامة .

– ٧ –

أدباء المغرب الذين تحدثت عنهم سواء أكانوا شعراء أم قصاصين وروائيين ينتمي أغلبهم الى التجمعات والاحزاب التقدمية في بلدهم . وهم مساهمون فعالون في حركة النضال سواء بادبهم أو بمواقفهم وانتماءاتهم .

ومن هنا فانهم يشكلون علامة متميزة وصحية في أوبنا ، وان كنا لانعرف عنهم وعن أعمالهم الا القليل فاننا جميعا مدعوون للتعرف عليهم والتعريف بهم ، فالأدب العربي واحد والجيد الذي يكتب هناك او هنا من شانه أن يعزز حركة الأدب العربي بمجماها .

عبد الرحمن مجيد الربيعي

تونس

عن الجديد في الرواية التونسية

– ١ –

في الشهور الاخيرة صدرت في تونس مجموعة من الروايات . وسأتوقف عند اثنتين منها هما : البحر ينشر الواحه لمحمد الصالح الجابري ، وفي بيت العنكبوت لمحمد الهادي بن صالح (*) ، لانهما الروايتان الوحيدتان المتميزتان من بين ما نشر أخيرا .

وقبل ان أبدأ حديثي عنهما أحب ان اتوقف عند الرواية التونسية عامة في محاولة للتعريف والاضاءة .

في الرواية التونسية هناك اجيال ومراحل تشابه وضعها في البلدان العربية الاخرى. فالبشير خريف مثلا – احد الرواد الاحياء – يستمد مواضيع رواياته من الريف التونسي ، وله مجموعة كبيرة من الروايات منها : الدقلة في عراجينها (أي التمر في عذوقه) وبرق الليل ، وهناك محمد العروسي المطوي صاحب روايتي : حليمة والتوت المر وهناك محمد المسعدي صاحب الرواية الملحمية المتميزة (السد)، ان هؤلاء يقاربون جيل الاربعينات في العراق . ولكن الفرق ان معظمهم مازالوا ينتجون وخصوصا البشير خريف ومحمد العروسي المطوي .

وهناك جيل يقارب جيل الخمسينات عندنا في العراق ومن أبرز عناصره مصطفى الفارسي الذي له مساهمات في المسرح والقصة القصيرة اضافة الى روايته الجديدة (المنعرج) التي يهتم فيها بحياة المثقفين التونسيين وطموحاتهم ، ويقاربه عبد المجيد عطية صاحب رواية (المنبت) وعبد الرحمن عمار صاحب العديد من الروايات .

اما الجيل الجديد وهو الجيل الذي ظهرت اعماله في الستينات ففيه أسماء كثيرة ، لها جهودها واضافاتها أذكر منهم محمد الصالح الجابري بمساهماته المتعددة في النقد والدراسة والقصة القصيرة والرواية وعبد القادر بن الشيخ صاحب رواية (نصيبي من الافق) وعزالدين المدني صاحب رواية (العدوان) . وغيرهم .

– ٢ –

في بحث له عن الرواية التونسية نشر في مجلة قصص (العدد ٣٠ لسنة ١٩٧٤) يرى الناقد نور الدين بن بلقاسم أن (الرواية التونسية أغلب مواضيعها عن الاستعمار والكفاح والوطنية ، فهي رواية في أغلبها تاريخية – باستثناء : ونصيبي من الافق والعدوان – وهذا لا ينقص من قيمتها لان الرواية المعالجة لمشاكل الاستعمار تجعلنا على الاقل نحذر من هؤلاء الذين ينظرون للمصالح الخاصة قبل قضايا الوطن الكبير ، وهي تحفزنا بالتالي في بلادنا العربية عموما الى مزيد من النضال ... الخ)

وبعد هذا التشخيص يورد تقسيما لمراحل الرواية ، والتقسيم لا أقره كليا لانه لا يمتلك الدقة ، فهو يرى أن هناك أربع مراحل مرت بها الرواية التونسية هي : ١ – المرحلة الخرافية واستمدت موضوعاتها من معتقدات الشعب وواقعه المتأخر يومذاك ٢ – المرحلة التسجيلية وفيها استمدت الرواية موضوعاتها من تسجيل الاحداث السياسية والوطنية ٣ – المرحلة التحليلية واعتمد فيها الكاتب على تحليل نفسيات وسلوك الابطال . ٤ – المرحلة الحديثة : وفيها عرفت الرواية الاساليب المتطورة التي ظهرت في الانجاز الروائي العالمي عامة.

وسبب عدم دقة هذا التقسيم – كما أرى – هو ان الرواية من الممكن أن تحوي على كل هذه التقسيمات مجتمعة وأن محاولة الفرز في هذه الحالة تبدو مستحيلة ، الكاتب الروائي يحتاج الى التسجيل والى التاريخ والى التحليل والى الرؤية الواعية الجديدة حتى ينجز عملا روائيا متميزا . ولعل التقسيم الانسب في هذه الحالة هو التقسيم التاريخي الذي تنعكس عليه الاهتمامات الفنية والتكنيكية لكل مرحلة وفق وعي كتابها ومدى ادراكهم للفن الذي يمارسونه .

هذه المقدمة كان لابد منها للايضاح .

١ – البحر ينشر الواحه :

انها الرواية الثانية لمحمد الصالح الجابري بعد روايته الاولى (يوم من أيام زمرا) التي أخذ موضوعها من اضرابات العمال التونسيين ضد المستعمرين الفرنسيين .

هذه المرة يتخذ من أحد الاحياء الشعبية منطلقا لابطال روايته لاسيما « دربال » و « حبيبة » . دربال معلم ينقل الى العاصمة فلا يجد ملاذا له غير غرفة صغيرة في احدى المحلات القديمة ويقدم لنا من خلال وجوده هناك مسحا كاملا لطقوسها وأناسها ، الاباء والامهات والابناء ، الباعة واللصوص والمجرمون . وفي كل سطر منها يفجر هذه الحياة السرية بكل روعتها وصدقها رغم ما يحيط بها من بؤس ومشاكل .

ونعرف من خلال اللقاء الذي تبدأ به الرواية بين دربال وحبيبة انه قد تعرف عليها يوم كان يقطن المحلة الشعبية ، وكانت فقيرة بائسة لكن كان لها طموحها الذي يتجاوز حدود حارتها المسورة بالبؤس والقنوط ، وكانت جميلة أيضا . وبفضل جمالها وقوة شخصيتها تزوجت من « رفيق » ابن العائلة الموسرة، وبسبب هذا الزواج مقاطعة عائلته له .

ثم يفرد المؤلف صفحات طويلة للحديث عن حي مبروكة ومراسيم تشييده والغاية منه ، والانقلاب الذي حدث في حياة هذه المحترفة القديمة حيث تتبدل حياتها وتنقطع الى الصلاة .

ان « البحر ينشر الواحه » هي قصة المجتمع التونسي والتحولات التي حدثت في نفوس أبنائه ، فيها وعي متقدم لحركة المجتمع والمام بجزئيات الحياة الداخلية للناس والمدينة .

ف « دربال » هو الضمير الشاب الذي يرصد هذه التحركات ، وعلى الرغم من جعل المؤلف له جزءا منها الا انه لاينغمس في الخطأ بل ان وجوده كان يأخذ مهمة الشاهد أحيانا والمشهر بالخطأ احيانا أخرى، ابتدأ ذلك منذ وجوده في المحلة الشعبية ، وبعد ذلك في اللقاء الذي تم بينه وبين مدير المدرسة المزدوج الشخصية الذي يحذره من اية علاقة مع النساء وتنتهي حياته بسبب علاقة مع امرأة ، لكن الصورة الحقيقية التي ظلت في حياة « دربال » هي صورة « حبيبة » رفيقة أيام البؤس والعوز ، ولكنه أضاعها فيما بعد عندما هاجر من البلد لاتمام تعليمه ، ثم يعود ليجدها وقد تزوجت . وعندما تتأزم الحال بينها وبين زوجها لم تجد غير دربال . ان التزاوج بين الشريحتين المتناقضتين حبيبة ورفيق لم يثمر ولم يتواءم ، لانه زواج أقرب الى التعايش الاخلاقي المحدود الزمن ، لكنه انتهى ، فانجرف رفيق وانتهى ، وظلت حبيبة الشاهد على الصدق والالتزام ، لانها ابنة الفقراء الذين يكدون من اجل ان يعيشوا بنقاء .

وزع الجابري روايته على اربعة ملفات ، ولكنني لم أجد هذه الملفات ضرورية او ذات دور في بناء الرواية العام ، حتى أن الفصول عنده قد أخذت ارقامها التصاعدية . كما ان لغته كانت لغة روائية منتقاة وفصيحة ، حتى الحوار استطاع ان يطوعه لهذه اللغة الكبيرة القلب دوما .

« البحر ينشر الواحه » عمل مشرف للجديد في ابداعنا الروائي.

٢ – في بيت العنكبوت :

مؤلف هذه الرواية محمد الهادي بن صالح أتعرف عليه لاول مرة اذ لم يسبق لي ان قرأت له من قبل ، وروايته هذه عمل يلفت النظر بحدة ، واذا كانت رواية الجابري التي تحدثت عنها هي رواية مجتمع

كامل بأناسه وأخلاقه وارهاصاته ، فأن رواية « في بيت العنكبوت »هي رواية شخص واحد ، حتى اذا حاولت ان الخص هذه الحياة فأنني سأفسدها أو أقلل من شأن وقائعها ، لكن الرائع فيها قدرة الكاتب على تفجير المشاعر الصغيرة وملاحقتها بذكاء .

ولنحاول ان نقدم الخلاصة مع هذا لانها اساسية في عملية التعريف ، فصالح رجل قروي يهاجر الى المدينة بعد ان خانته زوجته واصبحت عاهرا ويحمل معه ابنه محمود الصغير من اجل ان ينشئه في عالم آخر ، وليس لصالح من يعرفه في المدينة غير أخته ، ولكنها تستقبله بجفاف ومن ثم تطرده من بيتها ليدور في الشوارع هو وابنه الجائع . ويبدأ بالعمل في المهن الصغيرة ولكنه لا يجيدها كلها ، ثم يقترح عليه أحدهم بأن يسلم ابنه الى احد الميائم لينشأ هناك فيقبل الفكرة ، وتنتهي حياة صالح عندما ينام تحت سيارة حمل واقفة ويظن انها متروكة ، وعندما يدير سائقها محركها يكون عمله الخاتمة لحياة بائسة ثقيلة .

والقسم الثاني في الرواية هو عن حياة محمود الطفل الذي يشب ويتعلم في الميتم ويتقدم في دروسه ، ومن ثم يصبح موظفا كبيرا لكن حياته السابقة .. أمه التي أصبحت قوادة معروفة وحياة والده التي انتهت بمأساة .. كل هذه الامور كانت تحز في داخله ولا تتركه ينعم بحياته الجديدة .

وتذكرني نهاية حياة محمود في هذه الرواية بنهاية حياة الشيخ بو الارواح بطل رواية الزلزال للكاتب الجزائري الطاهر وطار اذ كلاهما يجن عندما لايستطيع الاستمرار في المواجهة ، ولكن هناك فرقا بين الحالتين فالشيخ بو الارواح هو نموذج لجيل يحتضر ، جيل أتت عليه الثورة وعلى الامتيازات التي حصل عليها من المستعمر الفرنسي فكانت نهايته على تلك الصورة انتصارا للتقدم وللثورة ، اما في رواية الهادي بن صالح فأن جنون محمود قد غرسها في درب مسدود وجعلها رواية مستلبة ، فبطلها ولد في الخطأ ، ولكنه انتصر على الخطأ وتعلم وبرز، لكن جنونه كان انتكاسة وحزنا وعتمة غلفت الرواية .

لكن المهم في الرواية هذه البناء المتقن لشخصيتها وملاحقة ممارساته اليومية بوعي ، وان كنت أؤاخذه أيضا على استعماله الغزير للعامية التونسية في حوار روايته هذه .

ان هاتين الروايتين تؤكدان رأيا سابقا لي هو ان الرواية العربية قد بدأت صحيحة وممتلئة لذا فأن عطاءها رغم ندرته هو عطاء متميز وبشارة لعطاءات مهمة أخرى .

عبد الرحمن ..

مدريد

من لويس فلسطين

السينما والمسرح :

نستهل رسالة هذا الشهر بحديث صحفي مع الناقد السينمائي لجريدة أ.ب.س ـ السيد Pedro Crespo بدروكريسبو ، حول مهرجان سان سباستيان الدولي للسينما .

س ـ ما رأيكم في المهرجان هذا العام ؟

ج ـ اعتقد بأن هذا المهرجان ، لم يجد الكثير من الاقبال ، والسبب في ذلك ، ان المنتجين السينمائيين في العالم ، فضلوا الانتظار للعام المقبل اى بمناسبة مرور ربع قرن على هذا المهرجان ، ليشتركوا فيه اشتراكا فعليا وكبيرا وعلى العموم ، فهذه هي المرة الاولى التي ترشح فيها سيدة من كبريات الممثلات الاسبانيات لتترأس لجنة التحكيم . هذه الممثلة هي (دولوريس دل ريو) ، الممثلة المكسيكية التي عرفت كيف تقتحم ابواب هوليود وتقوم في كثير من الافلام الامريكية بدور البطولة .

س ـ أي الافلام فازت بالجائزة الاولى ، وما رأى النقاد في هذا الاختيار ؟

ج ـ لقد فاز الفيلم السوفياتي (الغجر يذهبون الى السماء) ، وقد ابدى نقاد الفن عدم ارتياحهم لهذه الجائزة ، ذلك لان مشاهد الفيلم لاتتمشى والاساليب الحديثة المستخدمة في السينما اليوم ، الا ان لجنة التحكيم كما يبدو ، اقرت الجائزة لان الفيلم بعيد كل البعد عن السياسة ، كما انه فيلم غير محدد بزمن معين .

س ـ ماهي مكانة مهرجان سان سباستيان بين مهرجانات السينما الدولية ؟

ج ـ لقد كانت لي فرصة مشاهدة جميع المهرجانات العالمية ، ويمكنني ان اجزم بأن مهرجان سان سباستيان لايقل عن أي مهرجان هام مثل مهرجان كان للسينما مثلا . كما ان تقدير المخرجين العالميين له كبير ، وحضور شخصيات كبيرة من عالم السينما في هوليود خير دليل على ذلك .

س ـ هل فازت اسبانيا باحدى جوائز المهرجان ؟

ج ـ بجائزة واحدة ، هذا علما بأن عدد الدول المتقدمة كانت كثيرة .

س ـ ما هي الهيئة التي تنظم المهرجان ؟

ج ـ تشرف عليه ، الادارة العامة للسينما في وزارة الاعلام والسياحة، بمشاركة كبار الشخصيات من النقاد السينمائيين ، الى جانب مساهمة بلدية سان سباستيان في المهرجان حيث تعد جميع الحفلات وتخصص دارين للسينما لعرض الافلام المشتركة في المسابقة ، وتقوم بايجاد الاماكن المناسبة لاقامة الشخصيات الكبيرة من المدعوين والمشتركين فيه . كما ان وزارة الاعلام تخصص مبلغا للصرف على المهرجان ، أما الجوائز فهي مشتركة بين الوزارة والبلدية . وخصص لها هذا العام ٢٨ مليون بزيتة .

س ـ ماهو احسن الافلام المشتركة والتي كانت تستحق في رأيكم الحصول على هذه الجائزة الاولى ؟

ج ـ اعتقد بأن فيلم (البرىء) الذى اخرجه فيسكونتي ، وهو اخر افلامه ، كان يستحق الجائزة الاولى دون شك ، وقد اجمع زملائي النقاد على هذا الرأي ، لذا فلم يكن من الغريب ان يقابل نبأ منح الجائزة الاولى لفيلم غير هذا الفيلم بعدم الرضى من الجماهير . هذا وفيلم فيسكونتي ، يجد الان في دور السينما الاسبانية خير التقدير والاقبال من الجماهير .

كم دولة اشتركت في هذا المهرجان ؟

ج ـ لقد اشتركت فيه ١٥ دولة ، وللمرة الاولى اشتركت استراليا في هذا المهرجان ، تقدمت بـ ٣٣ فيلما ، دخلت المسابقة منها ٢١ فيلما فقط ، عرضت على الجماهير والنقاد خلال الاحد عشر يوما التي استمر فيها المهرجان . ومن بينها ١١ فيلما يقوم ببطولتها ممثلون امريكيون امثال هامفرى بوغارت ، كماعرضت ايضا ٢٢ فيلما عن السينما السوداء ، الا انها كانت خارجة عن المسابقة .

س ـ ممن تشكلت لجنة التحكيم ؟

ج ـ اشترك فيها اخصائيون من المانيا الغربية ـ البرازيل ـ فرنسا ـ بريطانيا ـ ايطاليا ـ بولندة ـ اسبانيا وتراست لجنة التحكيم ، الممثلة المكسيكية .

س ـ ماهي المظاهر الغريبة التي شوهدت في مهرجان هذا العام ؟

ج ـ للمرة الاولى ، اقيم معرض للكتاب الذى يبحث في تاريخ السينما او الموضوعات السينمائية ، الى جانب سوق للاسطوانات والاشرطة المسجلة لاهم اغاني الافلام ، ومن جهة اخرى ، فاللمرة الاولى ، ونظرا للزحام الشديد ، وضعت في الصالات والقاعات القريبة ، اجهزة للتلفزيون ليتمكن الحاضرون من متابعة سير المهرجان . وللاسف ، فقد الغيت هذا العام جميع الاحتفالات الكبرى التي كان من المفروض ان

تقام كل عام ، الا ان الظروف السياسية في هذا الاقليم الشمالي دعت السلطات لالغاء جميع هذه الاحتفالات .

س ـ هل كانت لكم فرصة لتشتركوا في لجنة التحكيم للمهرجـــان ؟

ج ـ كانت لي هـذه الفرصة في العام الماضي ، فقـد كنت انا ممثل اسبانيا في لجنة التحكيم ، وحاولت مع اعضاء اللجنة الاسبانية ان اتوخى الحقيقة في الحكم ، وبالفعل فان اللجنة الاسبانية ، كانت ذات رأى سديد ونالت اسبانيا في العام الماضي احدى الجوائز الهامة .

س ـ هل تقام في اسبانيا مهرجانات اخرى للسينما وما مكانتها ؟

ج ـ ان مهرجانات السينما فياسبانيا كثيرة للغاية، لايمكنني اناحصرها جميعا الان ، بعضها ذو طابع وطني الان ان اغلبها ذو طابع عالمي ، ومن اهمها ، مهرجان السينما الفكاهية والذى يقام حاليا واشتركت فيه افلام شارلوت ، وتقدم بعض المخرجين الاسبان بافلامهم ، وهو يعقد في مدينة لاكرونيا وهذه هي السنة الرابعة التي يقام فيها . وقد اثبتت السينما الفكاهية الاسبانية وجودها الحقيقي فيه وفـازت اسبانيا بالجائزتين الاولى والثانية . كما فاز المخرج الارجنتيني خوان خوسيه خوسيد ، وكان احسن الافلام السينمائية الفكاهية الاسبانية فيلم (المنتقم العادل وامه صانعة الحلوى) وقداخرجه احدكبار الكاريكاتوريين الاسبان (فورخيس) . Jorjes

س ـما هو مدى تعلق الشعب الاسباني بالسينما بعـد أن غزا التليفزيون المنازل ؟

ج ـ ان التلفزيون ـ على الرغم مما يقال ـ لميوءثر بالمرة على السينما في اسبانيا ، التي تحتل المكانة العالمية الثالثة من ناحية دور السينما والجمهور وبرز ذلك من تذاكر الدخول ، ويكفينا هنا ان نشير الى مدريد ، ففيها ١٦ قاعة عرض خاصة (افلام لجماهير قليلة وفي اللغة الاصلية) ، ٣٦ قاعة غير مرقمة ، ٦٤ صالة مرقمة . هذا وتوجد في مدريد ايضا مكتبة كبيرة وطنية للافلام السينمائية ، تقوم بنشاط واسع لعرض افلام اسبانية واجنبية خلال الموسم الذى بدأ بالفعل واعد له برنامج واسع. وسكان مدريد يهتمون كثيرا بمشاهدة الافلام الجديدة بمجرد عرضها ويقف الناس فيطوابير انتظارا لحجز التذاكر ، ومن الصعب انتجد مقعدا في احدى دور السينما دون ان تكون قد حجزته في صباح اليوم نفسه ، وفي ايام السبت والاحد ، عليك ان تحجز ، بيوم سابق .

س ـ هل هناك شروط لعرض الافلام في دور السـينما الكبرى وكم نسبة الافلام الاسبانية ؟

ج ـ ان من الشروط الهامة على قاعات السينما من الدرجة الاولى ان تعرض فيلما اسبانيا مقابل كل ثلاثة افلام اجنبية لتشجيع الافلام الاسبانية وهذه الصناعة المنتعشة والمزدهرة . اما في الاحياء المختلفة فان الاقبال يكون عادة اكبر على الافلام السينمائية الاسبانية اكثر من الاجنبية اللهم الا تلك التي نالت شهرة عالمية .

س ـ هل يشاهد الاسباني الافلام قبل ظهور النقـد الفني عنها او بعده ؟

ج ـ ان نسبة كبيرة من الاسبان يفضلون الانتظار حتى يقرأوا النقد عن الفيلم ، وللنقد تأثيره الكبير على حصيلة الدخل واقبال الجماهير .

س ـ ماهو سبب دبلجة جميـع الافلام الى اللغـة الاسبانية ؟

ج ـ ان هذه الدبلجة ضرورية بالنسبة للاسبان ، فان القليل منهم يعرفون لغات اخرى ، كما ان هذه الدبلجة على الرغم من ارتفـاع سعرها تعتبر رخيصة نظرا لان هذه الافلام تباع في جميع دول امريكا الناطقة بالاسبانية .

س ـ هل هناك مهرجانات سينمائية اخرى في اسبانيا ؟

ج ـ قلت لك انها كثيرة ، والان يقام مهرجان سينما الرعب والسينما الخيالية ، وهو المهرجان السنوي التاسع والمنعقد الان في سيتشيس ، وتشترك فيه ١٢ دولة قدمت ٣٩ فيلما ، وتراس لجنة التحكيم المخرج البريطاني (تيرينس فيشر) الذي مثل في افلام الرعب الكونت (دراكولا) وفرانكيشتاين .

ادب :

الشاعر الاسباني المهاجر (فيسنتي اليكساندري)

يعيش فيسنتي اليكساندري ، في عزلته في ايطاليا ، بعيدا عن الاضواء ، محاولا العمل والحفاظ على صحته فهو يبلغ من العمر الان ٧٨ سنة ، أي نفس السن التي كان من المفروض ان تكون لفديريكو غارثيا لوركا لولا وفاته في شبابه ، وهي نفس سن داماسو الونسو ، رئيس المجمع اللغوي الاسباني .. ولذا يطلق رئيس المجمع اللغوي على الثلاثة ، بأنهم من جيل الثمانية والتسعين ، فقد ولد الثلاثة في عام ١٨٩٨ ـ ومع أن جيل الثمانية والتسعين ، هو جيل من الادباء اطلقوا على انفسهم هذا الاصطلاح .

وفيسنتي اليسكاندرى ، شاعر مجيد ، معروف تماما في كثير من من البلدان العربية خصوصا في العراق ، فقد ترجمت اشعاره الـى اللغة العربية . وحيث انه يعيش دائما في عزلته ، كان من الصعب التعرف على آرائه الشخصية ، الاانه ادلى موءخرا بتصريحات لجريدة صباحية في مدريد ، اردت ان اقتبس بعضها .

يقول المحرر ، بأن فيسنتي اليسكاندرى ، هو رجل ضخم الجثة علا رأسه المشيب ، وله شخصية تدعون الى الاحترام ، وحركاتـه وسكناته ، انما تمتاز بالحساسية الكبيرة والدقة . ولغته الان اصبحت خليطا من الاسبانية والايطالية ولا ينـوى الحضور الى اسبانيا ، فانه قد ركز حياته في ايطاليا وينوى ان يظل فيها لقضاء بقية ايامه .

وقد قام الشاعر الكبير باعداد مجلدين يجمعان جميع اشعاره ، كما تمت ترجمة مسرحيته (ديستروكسيون او الامور) ومعناها (الهلاك او الحب) ، ومن المنتظر ان ينشر هذا الكتاب باللغة الانكليزيـة في نيويورك .

وقال بانه يعد مسرحية جديدة ، الا انه يمضي فترات طويلة من وقته في التفكير لادخار شحنة من الافكار ، يخرجها بعد ذلك في شكل اشعار او مسرحيات .

واليسكاندرى ، يعتقد بأن شعره ، يحتوى على فترتين ، ومن مؤلفاته المحببة الى نفسه من الفترة الاولى ، كتاب (التدمير او الحب) ومن المرحلة الثانية ، كتاب (اشعار للاستهلاك المحلي) .

اما عن رأيه في الشعراء المعاصرين ، فقال ، بانه قد راعى بان الخيال ، قد عاد من جديد ليدخل ميدان الشعر بعد الشعر الواقعي الذي لزمه الفنانون فترة طويلة .

كما ان الشعراء من الشباب يطلقون لخيالهم العنان فأصبحوا يحكون لنا الامور ولكن بنظرة جديدة تختلف عن نظرتنا القديمة . وهذا يعتبر تجديدا هاما في الشعر المعاصر . واكثر ما يمتاز به شعر الشباب الان ، هو عدم التكرار الذي كان يقع فيه الشعراء قبلا .

القلاع والحصون الاسبانية تطرح في مزاد علني

اضطرت الحكومة الاسبانية لطرح عدد كبير من قلاعها وحصونها والتي تزيد في العدد على العشرة الاف والتي لم يبق منها قائما سوى الفين ومائتين ، الى طرح عدد منها في المزاد العلني بمبلغ لايزيد على الخمسة عشر دينارا عراقيا . وربما اعتقد البعض ، بأن هذه القلاع والحصون ، ذات اسعار منخفضة للغاية ، الا ان الشـارى عليه ان يتعهد باعادة ترميمها الى الحالة التي كانت عليها وان يسـتخدمها في السكنى او تحويلها الى متحف ، وهذا يغير الامر تماما ، فما يكلف شراوءه هذا المبلغ الضئيل ، يكلف ترميمه الالاف من الدنانير ، ولذا فلم تجد عملية بيع هذه القلاع ترحيبا من الناس عامة . البعض مـن هذه القلاع المهدمة ، ترجع الى العصـر العربي ، وكانت تستخدم ليس للسكنى او الاقامة ، كما هو الحال في بقية الدول الاوربية ، بل للاغراض الحربية فحسب ، ومن الصعب تحويلها الى مساكن بالصورة

القديمة التي كانت عليها العائلة او اكثر . كما انها موجودة في اعالي الجبال والامر يحتاج الى تعبيد طريق من المدينة او القرية يؤدي اليها.

من هذا العدد الضخم من الحصون والقلاع الاسبانية ، يوجد (١٢٠) قلعة مستخدمة فعلا ، و ١٢ فقط مسكونة ، وما تريد ان تقدمه الحكومة الاسبانية للخاصة ، هو ستمائة قلعة قابلة للسقوط ، تحتاج الى الكثير من المال لترميمها ، وهو السبب الذى دعا الى مثل هذه البدعة .

وقد ساهمت في هذه الحملة الكبيرة ، الجمعية الاسبانية لمحبي القلاع والتي تضم اكثر من الف وخمسمائة عضوا ، الا ان الجمعية ليس لها من المال ما يكفي للاشراف مع الهيئات الحكومية على ترميم كل هذه القلاع والحصون وتكتفي الجمعية بالدعاية لها وتوفير جميع المعلومات التاريخية عن كل واحدة منها .

ومن بين هذه القلاع عدد ليس بقليل من القلاع والحصون العربية ، فهل لنا بأن نحاول ان نشترى بعضا من هذه القلاع العربية لترميمها وتحويلها الى متاحف ؟ ... هناك قلاع بل مدن تحمل اسم قلاع عربية .. مدينة كالاتايود اى (قلعة ايوب) مدينة كالاترابا اى (قلعة رباح) مدينة الكالادى هينارس ـ اى (قلعة النهر) ، وهكذا ، فالاسماء العربية للقلاع تطلق على المدن ذاتها، وياحبذا لو فكرت الحكومات العربية او المؤسسات الثقافية او الافراد من محبي احياء التراث العربي في العهد الوسيط من اسبانيا بان تكون مساهمتهم فعالة في استرجاع هذا المجد الضائع ، واثبات الوجود العربي في اسبانيا .

برلين

مرتضى الشيخ حسين

مهرجان برلين المسرحي والموسيقي العشرون العشـرون ومساهمة العراق فيه

اقيم من أول تشرين الاول ١٩٧٦ حتى السابع عشر من مهرجان برلين المسرحي والموسيقي الذي جرت التقاليد على اقامته كل عام منذ ٢٠ سنة . وهذه الفترة تعد موسما فنيا يزداد الاقبال عليه بحماس فعدد البطاقات لمشاهدة حفلات المهرجان نفدت قبل افتتاح الحفلة الاولى باسبوع .

لقد اشتمل مهرجان برلين المسرحي والموسيقي العشرون على ٢٨٠ حفلة وقد زار الحفلات (٣٢٢٠٠٠) شخص كما نقل عدد من الحفلات الجديدة على شاشة التلفزيون . ومن هذه الحفلات ماهو تمثيل مسرحي أو موسيقي كونسيرت أو عزف منفرد أو عروض في مسرح الدمى وحفلات الفن الفولكلوري . وعلاوة على الفرق الفنية التابعة لمسارح المانيا الديمقراطية ودور الاوبرا فيها والفرق القادمة من الدول الاشتراكية ساهمت اقطار اخرى مثل اليابان وسويسرا والهند وسري لانكا وبلجيكا ومكسيكو والارجنتين وفنلندا وساحل العاج والبرتغال والنرويج وبرلين الغربية . كما ساهم العراق بعرض حفلات عزف على العود من قبل الفنان منير بشير .

كما قامت فرقة عرض أزياء من العراق بعرض مبتكرات الازياء الحديثة امام جماهير المسارح في برلين . ومجموع حفلات الاقطار الاجنبية في هذا المهرجان ٧٨ حفلة . وكانت حفلات المهرجان التي تقدم لاول مرة ١٣ حفلة . وعدد الممثلين والموسيقيين الذي احيوا هذه النشاطات الفنية عامة ١٥٤٩ فنانا وهم ٩٧٦ من خارج المانيا الديمقراطية و٥٤٣ فنانا من داخلها .

ان افتتاح المهرجان في الاول من تشرين الاول تم بمناسبة اخرى ايضا وهي مناسبة يوم المسرح العالمي . وقد اقيمت حفلة الافتتاح هذه في قصر الجمهورية المشيد حديثا في مركز برلين والذي يضم مسرحا يسع ٥٠٠٠ كرسي . وفي هذه الحفلة عزفت فرقة الاوركسترا السمفونية البرلينية بادارة كورت ساندرلينغ وبالحان على الكمان من قبل العازف السوفيتي ايغور اويستراخ انغام اوركسترا وسمفونية للمحنهما الموسيقى السوفيتي الراحل ديمتري شوشاكوفيش . وقد كرست هذه الحفلة لاحياء ذكرى هذا الملحن وذكرى عازف الكمان السوفيتي دافيد اويستراخ والد ايغور الذي ورث موهبة وروعة العزف على الكمان عن والده الشهير .

ولا بد من التنويه ان هذه الحفلة الموسيقية حظيت باعجاب من شاهدها في المسرح أو على شاشة التلفزيون فقد ابدعت فيها مواهب الفرقة السمفونية كل الابداع وكانت الحان شوسفاكوفيش تحلق بالمشاعر والاحاسيس في افاق الجمال الفني متصاعدة في النفوس بهيبة وجلال عاكسة مافي السمفونية الثامنة من روح ثورية ومن صفاء انساني وجمال في الطبيعة والحياة . وكل ذلك يتلمسه حتى من كان له أقل أحساس وتذوق للموسيقى الكلاسيكية المتجددة التي اتسمت بها عبقرية شوستاكوفيش . كما ان عزف ايغور اويستراخ كان موضع أعجاب المصغين بصمت عميق الى الحان الكمان التي كادت تنطق رقة وتعبيرا في اوتارها تاركة في النفوس الوانا من الانفعالات المؤثرة .

لقد ولد ايغور اويستراخ عام ١٩٣١ في اوديسا في الاتحاد السوفيتي وبدأ بمحاولة العزف على الكمان في سنه السادسة على يد والده دافيد ومعلمه ستوليارسكي ثم التحق بالمدرسة الموسيقية المركزية في موسكو . وبدأ عام ١٩٤٩ بالدراسة الجامعية في فن الموسيقى في موسكو اذ تخرج في الكونسيرفاتوريوم عام ١٩٥٥ . وفي هذه العهد أصبح منذ ١٩٥٨ رئيسا لفرع العزف بالكمان . وقد نال عدة جوائز في المباريات التي اقيمت في عدة اقطار كما نال لقب « الفنان المستحق لجمهورية روسيا السوفيتية » .

ان المجال لا يتسع للاسهاب في الوصف والتعليق على جميع نشاطات المسارح ودور الاوبرا وحفلاتها في هذا المهرجان وهي بصورة عامة انجازات فنية رائعة اطلعت المتفرجين على أحدث الابداعات في الاخراج . كما ان المجال لا يتسع للفرد ان يشاهد كل حفلة من هذه الحفلات البالغ عددها ٢٨٠ عرضا فنيا في غضون اسبوعين . وبطبيعة الحال كانت هناك حفلات لم تحظ بكامل اعجاب المشاهدين منها حفلة باليه لفرقة بلجيكية وحفلة غنائية وتمثيلية لمسرح نو الياباني وقد شاهدت هذه الحفلة في مسرح بريشت « برليزانسامبل » وقد اقبل الناس متحمسين للاطلاع على ما تقوم فرقة هذا المسرح القادمة من اقصى الشرق . وقد شاهدت المتفرجين حين رأوا العرض قد فقدوا الحماس الاول واعتراهم الضجر والسأم مما شاهدوا من قطعتين في أمسية واحدة اولاهما استغرق عرضها حوالي نصف ساعة . وقصة القطعة الممثلة بسيطة ومختصرة وهي ان سيدا أمر خادميه ان لا يشربا الخمرة في اثناء غيابه فلم يستجيبا لامره حتى اضطر ان يربط ذراعي احدهما بقضيب خشبي ممتد افقيا وان يربط ذراعي الثاني بحبل وراء ظهره . وعند غيابه قدم لهما احد الخدم وعاء خمر امسك به الخادم الذي ربط ذراعاه بقضيب بطرف اصابعه وحاول ان يدنيه الى فمه بكل الوسائل والحركات حتى تمكن من تناول قطرات خمر منه . وفي هذه الحركات كان الخادمان مرحين يضحكان غير مهتمين بطلب سيدهما وكذلك استطاع الاخر ان يشرب الخمرة رغم قيوده . ثم حضر سيدهما فوجدهما في نشوة الشراب وبعد أن صحيا طلبا المعذرة من السيد .

هذه القصة بسيطة وذات مستوى لا يرقى الى مستويات المعاني الفنية التيتتسم بها المسرحيات المعروفة فهي على غرار ما يقوم فنانو الاكروباتيك أو الصبيان الصغار .

أما القطعة الثانية التي قدمها مسرح نو الياباني فتلخص قصتها بما يلي :بعد ان يحتل عدد من الموسيقيين والمغنين مكانهم من المسرح يتحدث سيد بأن عليه ان يسافر الى المدينة للمرة الثالثة في هذا العام ولن يعود الا في نهاية العام . ثم سافر ودخلت زوجته الى المسرح شاكية فراق زوجها متألمة من الوحشة بعده وطول غيابه عنها وامكانية تمتعه بمسرات ولذات المدينة التي سافر اليها .ومن خلال ذلك يغنى الجوق معبرا عن الحزن والتنديد باكاذيب الزوج وخيانته . وعلى البعد ينم الى مسمع الزوجة صوت قرع بالقضبان الخشبية فقد كانت نساء القرية يغسلن الملابس بضربها بالقضبان. فتتذكر هذه الزوجة قصة قديمة وهي ان رجلا اسمه سوبو أخذ أسيرا في قرية نائية وقد بقي اطفاله وزوجته محرومين مما اضطرهم لغسل الملابس بضربها بالقضبان رقد ألم بابيها الاسير على البعد حلم سمع فيه أصوات الطرق بالقضبان الخشبية ، وشاهد فيه ابناءه يقتربون منه مع امهم فارتاح لذلك .

وبعد ذلك يدخل رسول على السيدة فيخبرها ان زوجها لن يعود هذه السنة الى قريته . فيغمى عليها وهي تنادي بان زوجها خانها وقدم قلبه هدية لغيرها . وفي هذا الموقف يغنى الجوق معبرا عناضطراب احاسيس هذه السيدة والامها النفسية والعصبية. وبعد ذلك يدخل خادم فيخبره بان السيدة قد مرضت وماتت وان الزوج قد عاد لتهيئة مراسيم الدفن . وعلى المسرح يخرج الزوج متألما لان فراقه للقرية لمدة ثلاث سنوات اصبح فراقا ابديا عن زوجته . ولكن رنين العصا السحرية باستطاعته ان يعيد الحياة الى الاجساد الميتة . وفي اثناء ذلك يخرج ملك الموت فلم يستطع قهر آلام المرأة وحبها للانتقام حتى في اثناء الموت . وهذا ما عبر عنه غناء الجوق الذي رتل عبارات الروح المضطربة المتألمة .





ان التمثيل والغناء باللغة اليابانية ومفهوم القصة اوضحه رجل على المسرح قبل الشروع بالعرض التمثيلي . الا ان هذا التمثيل والغناء كانا مملين الى حد يمزق الاعصاب نظرا لفقدان الحركة على المسرح ورتابة الغناء الذي لا يفهم منه الا ما يشبه مواء القطط وشخير النائم باصوات لا تتغير ارتفاعاً ولا انخفاضا . وقد استغرق هذا الموقف الرتيب الممل ساعة ونصف دون انقطاع حتى ضجر رواد المسرح الذين لازمهم الصمت صبرا ولو استطاعوا الخروج من القاعة المقفلة لخرجوا. كل ذلك الملل كان واضحا علىوجوه الناس واضطراب حركاتهم على المقاعد .

ولعلعدم فهمالناس للغةاليابانيةكان سببا قويا في مللهم او بالاحرى كانت الرتابة في التلحين والترتيل والموسيقى هي السبب الرئيسي في السأم اذ ان اللغة اليابانية اسوة بباقي اللغات يمكنها ان تصعد أو تهبط بنبراتها انسياقا مع اسلوب التلحين أو التعبير أو اخراج الانفعالات النفسية بشتى اشكالها لا ان تكون مجرد اصوات رتيبة على شاكلة لفظة « ائيو » التي بدت بارزة تكرر عشرات المرات دون انقطاع مع ما شابهها من الكلمات التي تبدو وكأنها كلها حروف علة وليس فيها الا القليل من الحروف الاخرى .

ان مسرح نو الياباني في طوكيو ذا تاريخ عريق يمتد الى عدة مئات الاعوام في تمثيله وقد قدم عشرات المسرحيات وعرض نشاطاته الفنية في اقطار كثيرة ولكن ما قدمه هذه المرة في برلين لم يكن بالمستوى الذي يثير الاعجاب .

ومن نشاطات المسرح في هذا المهرجان في حقل فن الرقص ما قدمته فرقة سري لانكا القومية فقد احيت عدة حفلات رقص رائعة حظيت باعجاب المشاهدين . وكانت هذه الرقصات تعبيرية نابعة من طبيعة حياة وعادات شعب سري لانكا . ومنها رقصة تصور حصاد الرز وتهيئته وتنظيفه من قبل الفلاحات والفلاحين حتى يتم العمل ويرتاح العاملون مسرورين جذلين . ورقصة تصور زراعة الشاي وقطفه والارتياح بعد عناء العمل . ورقصة لسكان جبليين في

سري لانكا مستوحاة من الطقوس الدينية وبها تعبير جميل عن صيرورة العبادة رقصا فنيا وغناءا جميلا . ورقصة تصور كفاح الانسان ضد شرور الطبيعة وهي تتمثل في سباحة اربع فتيات في نهر وخروج افاعي حارسة للنهر لتمنع الفتيات من هذه السباحة فيبدأ الصراع بينهن وبين الافاعي حتى يأتي نسر فيكافح الافاعي ويقتلهن وبذلك تنجو الفتيات . ورقصة اخرى يتغلب بها الانسان على جني شرير الى غير ذلك وقد عكست الفعاليات الفنية التي قدمتها فرقة سري لانكا تعبيرا عن حضارة الشعب في جنوبي شرقي آسيا في فن الموسيقى والرقص والابداع بهما دون تكلف أو تصنع أو تقليد مشوه .

كما ان فرقة من ساحل العاج قدمت ابداعات في الرقص الافريقي والموسيقى مستمدة من طبيعة الحياة في القارة السوداء عاكسة الاصالة في الفن ودقة الحركة وخفة الانطلاقات الايقاعية فيهما . وفي كل هذا الرقص تعبير عن كفاح الانسان الافريقي طيلة حياته السابقة ضد آفاق الطبيعة القاسية ، هذا الكفاح الذي اهل قواه البدنية للرشاقة في الحركة وسرعتها واكتسابها سمة بارزة جعلت غالبية السكان الافارقة من المتميزين في فنون الرقص الشعبية . وكل ذلك مما يثير أعجاب الانسان الاوربي والغربي بأصالة هذا الفن . كما يثير انتباههم الى نوع الالات الموسيقية التي يستخدمها سكان افريقيا وهي رغم بساطتها وصنعها من الاخشاب والطين تدل على موهبة وابداع ودقة في الصنع .

هذه نماذج من النشاطات المسرحية والموسيقية في هذا المهرجان ولابد من التنويه عن مساهمة العراق فيه .

العراق في مهرجان برلين المسرحي والموسيقي

كان العراق البلد العربي الوحيد الذي ساهم في المهرجان هذه المساهمة الضرورية التي تمثل استعراضا مهما ومباراة غير مباشرة بين الاقطار في حقل الحضارة الفنية وابراز الابداعات فيها . فقد ارسلت وزارة الاعلام العراقية فرقة لعرض الازياء اضافة الى الفنان العراقي منير بشير .

وعرض الازياء حقل مهم يعكس مستوى الشعب الثقافي والحضاري ويدل على مدى تطور الذوق الفني في جانب من جوانب حياة الانسان كما انه وسيلة اعلامية جديرة بالتشجيع خاصة ان الناس اصبحوا يركزون اهتمامهم الواسع على الازياء ومحاولة الاقتباس منها واستخدامها في حياتهم اليومية . وفي المانيا يسود مثل مشهور ينص على « ان الالبسة تصنع ناسا » .

لذلك يحق لنا ان نقول ان عرض الازياء العراقية في برلين وغيرها من مدن المانيا الديمقراطية هو موضع تقدير واشادة بهذه البادرة ذات التأثير الاعلامي الذي لمسناه في أوساط الشعب الالماني. لقد عرضت فرقة الازياء العراقية في مسرح « دوتيشة تياتر » ازياء السكان العراقيين منذ العهد السومري حتى ايامنا هذه وفي كل هذه الازياء دلالة واضحة على الجودة ورقي الذوق وحسن الابداع في صناعة الالبسة وجمال زخرفتها وتلوينها كما ان هناك نقطة مهمة جديرة بالتنويه وهي الايضاح التاريخي الذي رافق تطور الازياء في العراق منذ القدم حتى الان ، هذا الايضاح الذي يسلط انوارا جميلة على حضارة الانسان الذي سكن وادي الرافدين وساهم في ارساء حضارات بقية الشعوب لقد سألت عددا من الالمان الذين شاهدوا حفلة عرض الازياء العراقية عن انطباعاتهم فعبروا عن اعجابهم بهذه الازياء ولكنهم لم يعجبوا ببعض القطع الموسيقية التي رافقت العرض ولا غرابة في ذلك فليس من السهل على الاوربيين ان يتذوقوا بعض الاغاني العراقية التي تتسم بالرتابة وطابع الحزن في كثير من الاحيان .

كما شاهدت في المسرح بعض الفتيات الالمانيات يكتبن في اثناء العرض ملاحظات ويرسمن تخطيطات من خلال امعانهن النظر في أشكال الازياء المعروضة ونقوشها للاستفادة من صنع ملابسهن على غرارها . وقد سألني بعض الالمان عن امكانية شراء مثل هذه الالبسة الجميلة من الاسواق . فيا حبذا لو صنعت لاغراض تجارية وطرحت بكميات كافية في الاسواق ليشتريها السياح من جهة أو لتصب بكميات وافرة لعشاق الازياء المتجددة خاصة في الاقطار الاوروبية .

وبهذا الصدد نشير الى ما كتبته نشرة اصدرتها لجنة المهرجان قائلة : « لقد ولدت فكرة تأسيس دار ازياء عراقية من قبل وزارة الاعلام بدافع التأثر بالتقاليد الثقافية ورغم ان هذه الدار تستمد وحيها من ازياء والبسة الماضي الذهبي فقد بذلت جهودها الواسعة لجعل ابداعاتها ملائمة لاسلوب الحياة الحديثة دون ضياع الاصالة الموروثة من القدم . وفي كل ابداع جديد تبذل الدار جهدها لتطوير الاناقة والجاذبية وطبيعة الحياة الاخذة بالتطور بسرعة وبمسيرة لا نهائية ، وهذا ليس بذي اهمية قليلة .

ان دار الازياء ، رغم انها اسست قبل كل شيء لبعث واحياء تقاليد المدنيات القديمة تحاول بجميع وسائل التكنيك الحديث تقديم ما يربط بين القديم والجديد في انتاجها من ذلك انها مثلا تستخدم مواد محلية وشعبية لانتاج موديلاتها الرائعة » .

كما نشرت صحافة المانيا الديمقراطية أنباء عن حفلة عرض الازياء العراقية من ذلك جريدة نويز دويتشلاند لسان اللجنة المركزية للحزب الاشتراكي الالماني الموحد التي قالت تحت عنوان « ازياء شرقية في المسرح الالماني : » قدم عرض ازياء عراقي يوم الاحد نظرة تثير الاعجاب في مهرجان برلين العشرين في المسرح الالماني فقد عرضت دار ازياء عراقية البسة كانت ترتدي قبل التاريخ وبعده في منطقة مابين دجلة والفرات . واقدم الموديلات تنحدر من العصر السومري (٢٥٠٠ قبل الميلاد) وقد صنعت حسب مخزونات متحف بغداد الفنية . وهذا العرض الرائع انتهى بعرض الازياء الحالية في العراق .

هذا وكانت الحفلة الموسيقية التي اقيمت في قصر الجمهورية ليقدم بها الفنان العراقي منير بشيرعزفا علىالعود ذات روعة خاصة. لقد اقيمت هذه الحفلة في امسيتين وهما السادس عشر والثامن عشر من تشرين الاول وقد اطلع المشاهدون فيها على جانب مهم من الموسيقى العربية الكلاسيكية والحديثة واثار اعجابهم العزفالهادىء المتزن الذي أجاد به منير بشير بعزفه الساحر على العود انغاما شرقية مثل النهاوند وشط عربان والهمايون . لقد سألت عددا من الالمان عن انطباعاتهم ونظراتهم في هذا العزف فعبروا لي عن اعجابهم وتذوقهم لهذه الانغام وللرصانة والهدوء والقدرة الموسيقية التي اتصف بها الفنان العراقي وقد كتبت جريدة نويز دويتشلاند بهذا الصدد تحت عنوان « فن عربي على العود يقدم بشكل رائع » قائلة: منير بشير الذي تتلمذ على عازف العود البغدادي الشهير شريف محي الدين والذي هو نفسه عازف عود معروف على صعيد عالمي قدم هذا « الفن » في أمسية شدت الحاضرين في مسرح قصر الجمهورية . لقد قدم منير بشير تقاسيم باربعة أنواع كان اولها ورابعها وهما شط عربان ونهاوند يملكان وقعا جيدا على الاذن الاوربية واما الاخران وهما مقام الهمايون والبيات فاننا لم نتعود على سماعهما . وفي هذه التقاسيم بالذات تنعكس ثروة وخاصية الموسيقى العربية بشكل واضح ... ان منير بشير يعزف بصورة مرتبطة بالتقاليد من جهة وبشكل جديد من جهة اخرى فبتقاسيمه وربطها بالمقام وفي التنويع في الانغام والزخرفة وتكنيك العزف يقف بصورة كاملة على خط الانجازات التاريخية القديمة مسيطرا عليها بصفته استاذا ومنتجا أياها بشكل لامع كما يضيف اليها سمات جديدة مواصلا اياها بشكل خلاق .... ان التأثير الذي يهدف اليه منير بشير بصورة ملتزمة وبفن جديد ايضا يتسم بالنضوج والتكامل هو رائع وذو طابع جيد على حد سواء مما استحق شكر وتصفيق الحاضرين بحماس لانجازه » .

وأرشو

من عدنان المبارك

« المهرجان السينمائي البولندي »

منذ ثلاث سنوات ينظم في غدانسك الواقعة على بحر البلطيق ، مهرجان سنوي للافلام الروائية البولندية . وهذه السنة عرض ١٩ فلما من مجموع عشرين ونيف . وأتفق الجميع بأن مهرجان هـــذه السنة عكس ميكانيكيا ، الوضع السائد في الحياة السينمائية للبلاد ، حيث مازال الاهتمام قليلا في معالجة القضايا المعاصرة ، وعلى حساب التقديم السينمائي للاعمال الادبية التي تعود ، في معظم الاحوال ، الى التاريخ القديم او الحديث . وتمثل هذا الاتجاه في مهرجـــان السنة الحالية أيضا حين عرض الفلم الجديد لأندجي فايدا (خـــط الظل) المعتمد على رواية جوزيف كونراد الاديب الانجليزي ذي الاصل البولندي . والواقـــع انه لم تفتقد هنا الافلام التي تتنـــاول قضايا معاصرة ذات مضامين سياسية واجتماعية الا انها تبدو ، في واقـــع الحال ، انتاجا هامشيا .

لقد كان ابرز حدثين في مهرجان غدانسك فلم فايدا المذكور وفلم آخر للمخرج الشاب ماريك بيفوفسكي (عفوا هل يتماركون هنـــا ؟) حصل على الجائزة الرئيسية . والفلم يتحدث بجرأة وصدق عـــن بعض المشاكل الراهنة للشبيبة من خلال قصة مثيرة . والواقع أن الجائزة منحت لفلم فايدا الذي تخلى عنها لصالح فلم بيفوفسكي . اما فلم فايدا نفسه فمازالت تدور حوله ، لغاية الان ، المعارك النقدية الكبيرة التي الفناها بعد عرض كل فلم لهذا السينمائي البـــارز . ان هذه المعارك تملك كلها مسارا واحدا وهو لطريقة التي تناول فايدا بها مؤلف كونراد . اتفق الجميع بان فايدا ظحى بالكثير وخاصـــة بأسلوبه المعروف من اجل البقاء مخلصا لهذا المؤلف الادبي . والـــذي يدعم اتهامات النقاد ما قاله فايدا نفسه ، في حديث صحفي ، مـــن أنه فشل في فلمه هذا . والحق ان هذا الفلم يشكل استثناء فـــي اعمال فايدا . ويبدو بشكل واضح فيه تخلي هذا المخرج عن اسلوبه المعروف . ورغم مديح الصحافة الانجليزية للفلم الذي كان انتاجـــا تلفزيونيا بريطانيا ــ بولنديا ، ففايدا لجأ الى اسلوب مغاير يتعارض بشكل سافر مع مزاجه الفني وتجاربه الكبيرة . والان ماهو اسلوب فايدا ؟ . ثمة تصنيف معروف أدخله اندريه بازين يتحدد في وجـــود مجموعتين من المخرجين ، الاولى تؤمن بالواقع والثانية تؤمن بالصورة. فالمجموعة الاولى تسعى للوصول الى الحقيقة عن العالم من خـــلال المراقبة العميقة اللحوحة للواقع وهي تجد ان الواقع يكشف اسراره بفضل التحليل الدقيق . اما المجموعة الثانية فترى الواقع الموضوعي نقطة ارتكاز فحسب او انطلاقة للموقف الخاص . وفايدا ينتمـــي ، وفق بازين ، الى المجموعة الثانية . فموقف فنان الفلم يتحدد هنـــا في التكوينات البلاستيكية ذات المدلول وفي المشاهد المليئة بالطاقـــة التعبيرية والعنف . ان التعليق التشكيلي ــ الدراماتورجي لـــدى فايدا موجه بشكل طاغ . ففايدا يفترض ان العالم مليء بالشهوات والغرائز الدنيا التي رغم كمونها الظاهري ، تتفجر أحيانا مســـببة مختلف الكوارث . ومن هنا تنبع (نزعة الكارثة) لدى مخرجنـــا البولندي الذي هو مغرم بالحديث عن الانسان الذي لم يصبح انسانا بعـــد .

اذا تعلقت المسألة بأديب البحر المعروف ، كونراد ، فهو يقـــدم العالم بصورة مغايرة تماما . فمواقف ابطاله واوضاعهم واضحة لحد تذكرنا بالتراجيديا الاغريقية . وفي هذا الوضوح والبساطة يحـــاول كونراد ان يكتشف ما هو غير بسيط وبالغ التعقيد . وحينها يلجـــأ الى معدات ادبية تعود الى الادب التحليلي كالاستبطان . والوصـــف التفصيلي والمقارنات والاستعارات الخ . وكل من يقرأ اعمال كونراد يجد ان المؤلف يسعى قبل كل شيء الى الوصف ، وصف الاحـــداث ولكي تفهم افضل ولكي لاتشوه حقيقتها ومن ثم يكشف جوهرهـــا . وكونراد لا يملي على العالم رؤاه الخاصة . فطموحه ينحصر في البقاء مراقبا وباحثا . وهو لو كان مخرجا لانتمى الى مجموعة بازيـــــن الاولى ..

والان هل يمكن أخضاع اسلوب فايدا لرؤية كونراد التحليليـــة للعالم ؟ . وكان ان اكتشفنا الجواب في فلم (خط الظل) الذي تحول فيه فايدا من مخرج (يؤمن بالصورة) الى مخرج (يؤمن بالواقع) . ولعل ما يعزز هذا التفسير ، لجوء فايدا في فلمه الى اسلوب المونولوج الداخلي الذي اعتبره المخرج نفسه ، عكازة في حالة العجز الفنـــي ، فكل شيء في السينما ينبغي ان يظهر من خلال الحوار والموقف) . واذا اردنا استعراض آراء منتقدي الفلم لكان بالامكان تلخيصها بعبارة واحدة ــ تراجع السينمائي امام الاديب ! . لقد كان عذر فايـدا ان الامانة لأدب كونراد تتطلب الابقاء على منحى المراقبة الواقعية وكامـل التفاصيل النابعة منها . ومن هنا جاء الهدف من التصوير الحرفي للمضمون الادبي ، مما ضيق بالنتيجة هامش الابتكار وخفف ، لحـد مريع ، مزاج فايدا الملتهب . وفي الختام تبقى خاطرة واحدة لدي بعد ان شاهدت الفلم مرتين ــ لا شك ان الفلم ناجح لكل من يعـــرف كونراد ولا يعرف فايدا ، وليس العكس ..

« مهرجان الفنون التشكيلية البولندي »

نظم هذا العام للمرة السادسة معرض السنتين التشـــكيلي البولندي . وخلال هذه الاعوام الطويلة اصبح هذا المعرض ــ المهرجان تقليدا راسخا في حياة وارشو الثقافية . فهو بوصلة هامة لرصد مختلف الظواهر والنزعات الراهنة في رقعة البلاد كلها . لقد حـوى المهرجان فعاليات متنوعة ابرزها بالطبع المعارض التي ضمت اكثـر من ألف عمل تشكيلي لاكثر من اربعمائة فنان . وكان حقا ابرز حدث عاشته العاصمة في أيلول الماضي .

في هذه السنة استخدم منظمو المهرجان اسلوبا جديدا في أختيار المعروضات يعتمد على مباديء مغايرة تهدف في الجوهر الى افضـــل عرض للمنجزات الراهنة التي حققها فنانو البلاد كلها . فهم اقترحوا على انشط فناني وارشو ان يختار كل واحد منهم ثلاثة فنانين يجدهم الاكثر أصالة وتفردا . وبهذا الشكل انتفت الحاجة الى المحكمـــين التقليديين الذين غالبا ما يلجأون الى مقاييس يفرضها الذوق الشائع . ونتيجة هذا الاختيار كانت تلك القائمة التي تشمل حوالي اربعمائـة مساهم في المهرجان يمثلون حقا جميع الاتجاهات والتجمعات الفنية .

كان التصوير هو الطاغي في هذا المهرجان وبعد النسيج الفنـي ثم النحت . ولاحظنا ان المشرفين ارادوا ان يفصلوا اعمال الواقعية ، والاصح التشخيصية ، عن التجريدية لمختلف أثوابها . كذلك لاحظنا ان مختلف النزعات وتلك المبتكرات التي تمثل آخر صرخة في موضات الفن ، لم تظهر بكامل نقاوتها . والواقع انه كرنفال وليس مهرجانا . فحيوية الشباب وصخبه طغت على نضوج الرجال وحكمة الشيوخ ..

والواقع ان للمهرجان مآخذه ، شأن كل عمل بشري دنيوي . فقد وجدت مدرسة (البنائية) البولندية التي عاصرت مثيلتهـــا الروسية في العقود الاولى من القرن ، والتي تعيش الان شبابها الثاني ، وجدت هذه المدرسة انعكاسا باهتا لها في المهرجان . كذلك أفتعلت ضجة حول اعمال مجموعة من المصورين الشباب الذي يعملون بالاسلوب نفسه .. ثم هناك روح التبعية الملطفة والتقليد المقنع جيدا ، تسود معظم الصالات . وحتى ان ناقدة تساءلت عن خطب الشباب خاصة . فهم يتصرفون وكأنهم عرفوا الجوهري في الفن . كذلك بينهم الكثير من الرؤوس الباردة . فهم ماهرون في التكنيك والتعبير الظاهـــري لمحتوى ظاهري ، ولا تقلقهم تلك الاسئلة الميتافيزيقية عن العالـــم ومعناه . والمصير الانساني يبدو لهم لغزا مقلقا فحسب . كذلك فان

خطواتهم وجلة ، بل هم لايرغبون اطلاقا في التوغل في اعماق النفس أو الكشف عن العالم الذي يحيطهم او الالتزام بأي شيء . وبنسبة كبيرة منهم لا تلاحق الاساليب الظرفية الشائعة فحسب ، بل الايدلوجية التي كونتها . فهم مولعون بالبوب ـ أرت ، في مناطق المضمون والبعد الاجتماعي لهذه الواسطة الفنية التي افرزها المجتمع الاستهلاكي الغربي ، الذين يختلف شكلا وهيكلا عن مجتمع شبيبة مهرجاننا هذا : والتفسير ينسحب ايضا على الاساليب الاخرى مثل الهيبيننغ وغيره من الاستعراضات الاسلوبية التي تعتبرها هذه الشبيبة ظواهر أوربية .

ومن الامور التي يسهل ملاحظتها في المعروضات هو أنفصال النسيج الفني عن تقاليده السابقة وصيرورته نحتا يستخدم اللون كمنصر أساسي في خلق التكوين . والواقع ان تكويناته النحتية تسحر المتفرج بقيمها التزيينية وهي احيانا تحمل مضامين واشارات غنية . فالنسيج هنا متنوع ويندرج في صنف الكولاج النحتي التصويري معا. الا انها اكتشافات قديمة تعود الى الفترة الاولى من (تثوير) النسيج الفني على يد بعض فناني وارشو .

« اكاديمية الحركة »

منذ ثلاثة اعوام ينشط في وارشو مسرح طلابي اسمه (اكاديمية الحركة) أصبح معروفا الان في البلاد وخارجها . وجوهر أسلوب هذا المسرح هو موقفه الخاص من العلاقة بين العمل المسرحي وعنصر التشكيل الفني . ان معالجة الفرقة لعنصر الحركة تعتمد على قواعد غير القواعد المألوفة للعروض الحركية ـ التشكيلية التي تتمثل في البانتوميم الكلاسيكي أو الجماعي الذي تطور كثيرا على يد هنريك توما شيفسكي ، في الوسط المسرحي الطلابي . ولقد ظهرت الحاجة منذ البدء ، لدى هذه الفرقة ، الى الابتعاد عن اللغة التقليدية للبانتوميم الذي اعتبرته ، كنظام ، حجر عثرة في التعبير عن المضامين، وليس طريقة تساعد التعبير وتسهل التقديم والكشف . ان لغة البانتوميم ، تصلح ، بسبب طبيعتها ، للتقديم الروائي (الحدثي) ولما يسمى بالتجسيد المسرحي للسيناريو الادبي . ويبدو عجزها عند تناول اسلوب انشاء العرض المسرحي .

وفرقة (اكاديمية الحركة) تنشيء العرض بطريقة البدء بمايسمى الطبقة السابقة للغة . فالموضوع والمضمون يملكان فقط وظيفة الايحاء، مسببين ، فيما بعد ، نهوض التصورات البصرية التي يمكن ان تكون الاساس لمشاهد مستقلة . وهذه التصورات لاتملك ابدا رباطها المشترك او فعلها المشترك أو فكرتها المتلاحمة والمتطورة في السيناريو الادبي . وهذه التصورات تتجسد في الاخير ، في منطقة التشييد التشكيلي الصرف . اما في الحركة فتولد لغة عفوية لا تكبح جماحها التقاليد الشائعة . وبين العنصر التشكيلي والمسرح تنهض الطريقة التي تلجأ اليها هذه (الاكاديمية) وهي طريقة تشييد الكل المسرحي من مشاهد . والاهم لدى هؤلاء الطلبة هو الاستغناء عن الاستمرارية التقليدية اللصيقة بكل انواع الادب ومعظم الاشكال المسرحية التي لا تتخلى تماما عن السرد الادبي .

نجد ان عروض هذه الفرقة مشيدة ، ككل ، بطريقة اللصق (الكولاج) وحتى ان أحد العروض يحمل هذه التسمية التي تذكرنا قبل كل شيء بمبتكريها بيكاسو وبراك والدادائيين ، في الحقل التشكيلي . واذا تعلق الامر بأدخال خط روائي معين يمكن ان ينظم ، بشكل أفضل ، مغزى العرض المسرحي كله او يسهل لحد كبير عرض افكاره ، فالفرقة تستخدم هنا أسلوب التعارض بين الصور والمشاهد. كذلك تلجأ الى المقويات التي غالبا ما تسهل الاستقبال من جانب الجمهور . الا ان الاكتشاف الاكثر قيمة من التمايز الشكلي المتعلق بالانشاء المسرحي ، هو اكتشاف حركة جديدة في التقنية المتعلق بالانشاء المسرحي ، هو اكتشاف حركة جديدة في التقنية المسرحية تعتمد على ادخال الحركات الطبيعية وبدون اي تحوير وصياغة فنية ، هذا اذا كان الغرض بالطبع بناء مسرح يستغل تعبير الجسد البشري . والواقع ان المضامين التي يسعى الى تقديمها هذا المسرح ليست بالعادية او الفضفاضة مثلا يمثل عرض (كولاج) بحثا عن التعبير المسرحي للعادات اليومية ، في المجتمع المعاصر ، والتي تصبح قواعد سلوكية متينة بل رموزا حياتية مطلقة . وفي العرض الآخير للفرقة والمسمى (الباص) تنمو صورة بلاستيكية ، ثابتة فيما بعد ، لمجموعة من الناس الذين تجمدوا في اوضاع مختلفة كاشفين توترا درامتيكيا داخليا يعمقه تصوير صوتي لحوح برتابته . والممثلون نادرا ما يبدلون هنا شيئا من وصفاتهم وان بدلوها فبشيء قليل جدا . واذا كان انتباه المتفرج مشدودا بمقطع آخر من العرض فان حركة الممثلين تصبح غير مدركة .

ان عنصر الزمن في هذا العرض وغيره هو طفل الحركة والبطل المسرحي الحقيقي ..

مؤخرا شاهدت عرضا للفرقة أسمه (البرج) . المسرح مظلم تماما . والمتفرج يتعرف على مايدور في الظلام من خلال الاصوات الطبيعية للحركات والافعال . وعندما يضاء المسرح ببطء لا نجد آثار ما تصورناه بل آثار الزمن ..

ان النتائج الفنية لعمل فرقة (اكاديمية الحركة) لا تندرج فقط في الانجازات الشكلية والتجارب الناجحة في مجال ما تبقى للاكتشاف عند الحدود بين المسرح والتشكيل بل نجد هنا في محط الاهتمام ، الانسان وعلائقه مع الآخرين في الحقبة المعاصرة ، وفي خضم التحولات الزمنية الجارية .

« حول المسرح الجديد ثانية »

تثور ، مرة اخرى ، النقاشات والمعارك ، حول المسرح الجديد في بولندا . البعض يهاجم الاسماء الكبيرة على اساس أنها مهدت طريقا كان ممهدا ومن يراقب المعركة من على بعد مناسب ، تتبين له بوضوح ، رقعتها وجيوشها . المسألة لاتعدو . وارجو ان لااكون مخطئا ، كونها اعادة الاعتبار لاحد رواد مسرح مابعد الحرب الكبار ـ الشاعر المعروف ميرون بياوشيفسكي الذي اثارت وتثير ثورته الشعرية الاهتمام والجدل . يتميز هذا الشاعر بلغته المبتكرة التي تبدد القواعد التقليدية للغة والنطق والتعبير اللفظي . فهو حذر ومتشكك ازاء اللغة وقوالبها وقواعدها ، شأنه شأن الاسلاف من الدادائيين والمستقبليين (وخاصة الروس) .

يعد بياويشيفسكي اكبر مجدد للمسرح البولندي في الحقبة الاولى لما بعد الحرب . والواقع ان تأثيره مازال ساريا في جميع مسارح العالم الطلائعية . وكان اول عرض‌مسرحي قدمه بياويشيفسكي في الرابع من حزيران عام ١٩٥٥ ، واخر عرض له كان في آب ١٩٦٣. وهكذا كان قد نفخ الروح الطلائعية في المسرح المقولب انذاك ، قبل مسرح تاديوش كانتور (كريكوت اثنين) في كراكوف والذي قدم عرضه الاول في عام ١٩٥٦ ، كذلك كان قبل ظهور اول عرض لمسرحية سلافومير مروجيك (البوليس) والتي نشرت في عام ١٩٥٨ ، وقبل او مسرحية ليجي غروتوفسكي الذي كان انذاك منهمكا في البحث عن طريقة الذي عبر عليه في اكتوبر عام ١٩٥٩ وفي الاخير قبل أول مسرحية محدثة لتاديوش روجيفتش (الارشيف) التي صدرت في عام ١٩٦٠. وروجيفتش شاعر بولندي معاصر يعتبر من اكبر الشعراء المجددين وله مسرحيات تقترب من مسرح اللامعقول ويغلب عليها الطابع الرمزي وهو يمثل تيارا متفردا في الشعر البولندي يعتمد على صيغ ومضامين متبكرة لاشك جاءت بفضل موقف الشاعر المتميز . فهو يمثل عن حق ذلك الاتجاه الذي يمكن تسميته بالانساني ـ الفردي .

والحق ان مسرح ميرون بياويشيفسكي قد افاد ، بتجاربه ،في ظهور مايسمى اليوم بطريقة (الدراماتورجيا القواعدية) ـ نسبة الى قواعد اللغة .فوفق هذه الطريقة يكون تصعيد او تطوير الحدث أو الفعل المسرحي كنتيجة لمناورات التعبير اللغوي . فتجارب هذا الشاعر تقول ان الممثل لايخلق الدور او الشخصية الممثلة بل تقديمها ومثل هذا المسرح يهدف ، في الاساس ، الى كشف التقنية الحرفية

للمسرح او الممثل امام المشاهد . والمسرحية هنا هي مركبة كيميائيا ومختصرة لذالك الحد الذي تبدو فيه وكأنها مؤلفة من بوارق من الواقع فحسب . اما الديكور او الاكسسوار فهو شديد الفقر . والمتفرج يلاحقه الاغراء بالمشاركة في التقديم . كذلك فهو مسرح المغامرة الشعرية التي تتحكم فيها اصول تداعي المعاني والصور . وفي هذا المسرح يجد الكثيرون من المهتمين والنقاد والباحثين الجذور المتينة لكثير من مسارح اليوم كالمسرح الفقير او مسرح العبث . ان تقنية الممثل في هذا المسرح تحاول ان تتصرف بالصوت في شتى الاشكال . فهنا النطق ـ الغناء ومختلف الايقاعات المسرحية للحدث وحالات التباطؤ في النطق والاسراع وكل مااسماه هذا الشاعر بـ (مسكالواقع المتراكض بجنون في جميع الجهات) .

ان مسرح هذا الشاعر كان المسرح الطلائعي الاول في البلاد رغم انه مسرح محدود الاهتمامات . ولعل الذنب في ذلك يعود الى ان رائده شاعر سيطرت على عمله وتفكيره مسألة اللغة كمؤسسة لاتأبه برياح التغيير ..

« معركة اخرى حول البرامج الادبية .. »

من الصعب اطلاق احكام حاسمة على الادب البولندي فيفترته المعاصرة . فالتعامل يتم هنا مع أدب ينمو وينداح على مستويات متفاوتة السعةوالارتفاع. والاهتماماتالادبية اساليبا ومضامين، متنوعة مكتظة لحد دوار الرأس .. والتأثيرات الخارجية متفاوتة القوة ايضا. وكبار الادباء تسرب الاطمئنان الىنفوسهمواقلامهم واصبحوا يعاملون انفسهم والاخرين كمؤسسات لابد منها شاء الفرد ام أبى . والشباب يتظاهر بانه مازال يملك زخم فترة (ذوبان الجليد) ولهاثها . وحول الشباب وبرامجهم التي لاتخلو من الصخب ثار الجدل والاتهام ثانية حين صدر كتاب جديد يقول الكثير عن مساويء الشباب فقط . وقد اعتبره الجميع ردا على كتاب فئة من «الطليعيين» الشباب الذين سبق ان اصدروا قبل اعوام كتابا تحدثوا فيه عن برامجهم الادبية بل والفكرية .

جاء في الكتاب ـ الرد ان جيل (ذوبان الجليد) مازال باقيا في في الظلومنذ ان ظهر في نهاية الخمسيناتوجيل الستينات والسبعينات اراد ان يوسع افاق عمل سابقيه من خلال جدليات صفحة صاخبة ويتساءل مؤلف هذا الكتاب : أليس وراء هذا الحماس والالتزام الشعوري المتطرف بقضايا الادب البولندي موقف يكشف ضيقالافق وقصر النظر ازاء الشروط التأريخية والاجتماعية لعمليات الخلق الادبي ، بل ازاء مادته ـ الواقع الاجتماعي المعاصر ؟ والمؤلف الذي كان يعد أحد فلاسفةوشعراء ونقاد تلك (الموجة الجديدة) يتحدث كذلك ويحلل مواقف زملائه السابقين في الحقلين الفلسفي والفكري وماتسحبه هذه المواقف من تأثيرات على انتاجاتهم الادبية .

ان كل من يقرأ هذا الكتاب يجد ان مؤلفه يتمسك بالصرامة والمبدئية في احكامه . فهو غير مهادن اذا تعلق الامر بالحكم على البرنامج الادبي لتلك الموجة ، الذي سبق ان جذبه وسحره . وهجومه ينصب بالدرجة الاولى على نقاط البرنامج الذي بدت ،يوماما ، الاقوى للمنجذب ، أي الالتزام بـ (كل ماهو فعلي وملموس) والايمان المطلق بالاحكام السليمة (وليس المنطلقات والتعميمات المشوبة بالعواطف) ثم ارساء الادب على قاعدة الحقائق لاغير .

يقول المؤلف ان الموقف التجريبي (الامبيري) ذا القابلية المحدودة على التعرف يكون سببا في ان العمل الادبي لايقدم لنا اي قياس للتمييز بين جوهر عالم المجتمع وبين اشكال ظهوره وهذا الموقف ليس بجديد تماما . فله نماذجه في مختلف ضروب الادب الذي اعتمد على قطع شرائح من نسيج كامل ومتكامل . ويقول ايضا : عند الحديث عن الانسان لايمكننا ان نقول عنه شيئا ذا معنى بل لايمكننا القول بشيء طالما حقل المراقبة محصور بمجموعة مختارة من الافراد . علينا ان نعرف في اي مجتمع يعيش هذا الانسان . علينا ان نعرف طبيعة هذا المجتمع . وهذه المعرفة لانصل اليها من خلال مراقبة مجزأة تخص مقاطع معينة من الواقع او الاحداث الحياتية او من خلال التعرف على مظاهر الحقائق التي تكون في بعض الاحوال ، غير شاملة . وهذا الادب اسماه مؤلفنا بالواقعية الساذجة التي لاتريد النظر أعمق (فمعرفة الفنان وادراكه لقوانين التاريخ والتطور الاجتماعي بعملياته الكبرى التي تمنح الحياة البشرية معنى ونظاما وعمقا ابعد وافاقا ارحب ، ينبغي ان تكون اغنى) . ويجد المؤلف ان واقعية الكتاب الشباب الساذجة تحمل العديد من الفخاخ الخطرة عليهم .. واخطرها ـ كما يرى ـ حين لايقدرون على التمييز بين الجوهري والاجوهري (الغث والسمين) . وهذا الامر يدفعهم الى اتخاذ موقف السلب ازاء الواقع المتغير ، والضياع في مراتب التعرف الاولى على هذا الواقع ثم السقوط في هاوية اللاانتماء والتهويم الذاتي ..

والواقع ان هذا الكتاب ذو طبيعتين الاولى نقدية ـ أدبية والثانية فلسفية ـ أيداوجية . فالمؤلف يسلط اضواء نقدية على نماذج من أدب (الموجة الجديدة) وبعدها يمتشق السلاح الايدلوجي . وهنايهتم زملاءه الشباب بروح التبعية الادبية واستعمال ماكياج البورجوازية الصغيرة .ويبلغ الهجوم ذروته حين ينتقل الى بعض شعارات (الموجة)والقائلة بالتعارضبين الفرد الايديولوجيا أو التعاريف التي اطلقها هؤلاء الشبان على الايدولوجيا وكونها مجموعة معتقدات تخدم مصالح ظرفية لفئات اجتماعية معينة . ولاشك ان المؤلف يبين احكامه على ارضية ماركسية وهذه الاحكام تعمد المؤلف في اكسائها رداء الاثارة والحدة بل بدت كأنها قفاز قذف للمبارزة . والجدير بالاشارة ان صحيفة الحزب أختارت موقفا اكثر مرونة من موقف المؤلف وحين فسرت الكتاب بانه دعوة للنقاش وتساءلت حول قبول النقاد والكتاب الاخرين لها (فلو قبلت الدعوة لوفر ذلك الفرصة امام نقاشات ودية ليس فقط حول قضايا الادب الناشيء بل حول قضايا الخلق الاخرى التي تخص كامل أدبنا ـ البولندي ـ المعاصر وقيمه ووظيفته في مجال التأثير الاجتماعي) .

لقد كان هذا القفاز واحدا من قفازات كثيرة كانت قد قذفت والتقطها الطرف الاخر . الشباب يدافعون عن موقفهم الحياتي وادبهم بالقول ان الحياة اكثر غنى وتعقدا ومن السذاجة ان نبين سلوكنا وعملنا على قاعدة واحدة عمادها الرئيسي التفاؤل . فكل ادب يظهر في واقع معين ، وامامه أختياران : ان يدير ظهره لهذا الواقع أو ان يواجهه . وفي حالة التوجه صوب الواقع او التحدث عنه فهناك اسلوبان ، الاول قائم على الرمز والاشارة المقصودة من خلال قناع الميثولوجيا او الفنطازيا او الواقع التاريخي البديل والثاني هو الوقوف وجها لوجه امام هذا الواقع المعاصر الذي يقولون عنه بأنه ليس نموذجيا شأن الحياة والانسان نفسه ..

مقابلة مع روبرتو روسيالليني

الغرب نفعي ولدى العرب محور الحضارة



في حينه كتبت « النيويورك تايمز » تقول : « لقــد برهــن روسيلليني أن هناك جمهورا متعطشا للمعرفة ، بعيدا عن المصالح التجارية التي تميز كثيرا من الانتاج السينمائي . ان افلام روسيلليني تجعل منه معلما بالمعنى الانساني الواسع للكلمة، أي فنانا وضع عبقريته بكاملها تحت تصرف الجمهور » .

المناسبة كانت عرض اخر افلام روسيليني في بعض التلفزيونات الاميركية عندما التقيته في المرات السابقة كان يعد العدة لتصويــر فيلمه الاخير عن المسيح في تونس ، لان فلسطين لم تعد فلســطين. الان تم الفيلم وضجت به صحف العالم . وهو يعد العدة لتصوير فيلم عن كارل ماركس . لكن مشروعه الكبير مازال يراود خيالــه : فيلم جدير عن المساهمة الجوهريــة التي قدمها الفكر العـــربي الاسلامي للحضارة العالمية .

قال لي ذات مرة : «حاجتنا الفعلية اليوم هي حاجة الى المعرفة». فسألته : والحاجة الى هذا الفيلم عن الفكر العربي الاسلامي ؟

ـ « المصيبة ان هناك اليوم جهلا شاملا ملونا بالمعرفة .الثقافة اليوم منسوجة بواسطة شعارات عريضة ، بما يشبه العلم وهو ليس بالعلم . لذلك فقد وطدت نفسي على العمل ومنذ سنوات عديدة على محاولة تنظيم أسس الحضارة والثقافة من جديد . أعادة بنـاء تلـك الاسس بطريقة علمية وبسيطة في نفس الوقت . الاســلام ؟ وأي سؤال هذا ! الاسلام لعب الدور الاساسي . قد يدهش الجميع اذا قلت ان الاسلام هو الذي قدم للانسانية أسس الحضارة التكنولوجية، أسس العلم والاجتماع . الاسلام هو الذي حمل الى الغــرب أرث الحضارة الاغريقية . من كان هنا يعرف أرسطو ؟ سيدهشون عندمـا أبرهن على ان الاكتشافات الفضائية التي كثرت اليوم ما كانت لتتحقق لولا البذرة التي زرعها الفكر العربي . أي ان الفكر العربي الاسلامي هو الذي وضع أسس الحضارة العالمية سواء عن طريق مساهمتــه المباشرة أو عن طريق ما قدمه للغرب من الحضارات القديمـة ان الجميع يعرفون اليوم ان الارقام التي نستعملها اليوم هي ارقــام عربية . لكن كم عدد الذين يعرفون ان اسس الرياضيات كلها هـي عربية ؟ كم عدد الذين يعرفون كيفية كون الجبر والكيمياء علومــا عربية ؟ من هنا ضرورة تفسير هذه الامور بطريقة عميقة ، فعــالــة وبســيطة » .

ـ البعض لايقتنع بالمعرفة يريدون نتائج عملية ، هــذا خاصة هنا في الغــرب !

ـ « حسنا هاكم بعض النتائج الغربيون يعادون الدول العربيـة لانها تملك صنابير الطاقة . ومعرفة من هذا النوع ستفيد في تعميــق العلاقات الانسانية ، علاقات التسامح والتقدير والتعارف . العالم الغربي سيكتشف على حين غرة ان المكاسب العلمية التي يتنطــع مفتخرا بها وبحصوله عليها ماهي الا مكاسب تقوم على قاعدة بناهــا العرب والفكر الذي قدموه ، ذلك وبنفس الطريقة التي اكتشــف فيها الغرب وعلى حين غرة ايضا ان مصادر الطاقة ليست في يده وانما هي في يد العرب . أمور بدهية لكنها غير معروفة ، غير طافية على مستوى الوعي . لكن العالم الغربي الذي يعتبر العرب من طينــة ارخص ومن جبلة أدنى سيتأكد من خطأه ، سيعرف أنه لا مجــال للكبرياء على الاخرين في مجال يعود فضل اختراعه لهم بالــذات . سأسعى اذن لان أعرف بكل هذا من غير ان أثير حفيظة أحد ، من غير أن اخلق فجوات جديدة » .

ـ فيلم عن الشرق ، عن العرب ، موجه اذن الى الغرب ، الى كبريائه الاعمى ، الى جهله ، الى براغمائيته ونفعيته ...

ـ « انها لمصيبة حقا ان لا يفكر الانسان الا بالامور التي تلائم مصلحته الانية فقط . الا بما يدر عليه المال في الحال . هــــذه هي النظرة التي تعرقل لدينا جميع مبادرات التشجيع ، جميع المبادرات المعنوية . لابد من معالجة هذه النفعية . والعلاج يأتي عن طريق زرع العقلانية ، في توسيع المعارف وتعميق الوعي » .

ـ هل تعتقد ان ايطاليا ، بهذا المعنى ، تميل الى الشرق أم الى الغرب ؟

ـ « النظرة البراغماتية النفعية هي ذات اصول انكلوساسونية أما ايطاليا فهي جسر قديم بين الشرق والغرب . انها رصيف ميناء يمتد داخل البحر المتوسط . مركز تفاعل وتبادل . خذ مثال الطب والصيدلة لقد حملهما العرب الى الغرب عن طريق ايطاليا . يكفي ان يجوب المرء سواحل آمالفي اليوم ليرى ان معامل الورق فيهـا لـم تتغير منذ ستة قرون . ان أكبر معامل الورق الحديثة في ايطاليا، معامل فابريانو العالمية ، ما زالت تستعمل طريقة صناعة الــورق المستوردة عن طريق العرب . من يصدق هذا ؟ واذا تركنا الــورق والزجاج وغيره والتفتنا الى أساس حياتنا ، الى الحضارة المسيحية؟ من أين اتى الدين المسيحي ان لن يكن من الشرق ؟ لقد قلبــت المسيحية جميع المعايير التي كانت قائمة في الغرب . هزمت الفكــر الوثني الذي كان سائدا . العالم الوثني كان قائما على فكرة النظــرة الى الماضي في التطور التاريخي ، الماضي كان هو الهدف الذي يريد أن يبلغه حثيثا ذلك العالم الوثني كانوا يريدون الرجوع الى مايسمى بالبراءة الاولى . وهاكم : تصلنا المسيحية من الشرق . بعدها وصل الاسلام فحصل الانقلاب الكبير في الفكر الغربي وبدأ الغرب يــرى في المستقبل الغاية المرجوة » .

ـ على هذه السيرة : ألا تعتقد ان المسيحية الغربية قد تشربت نوعا ما شيئا من الفكر الوثني ؟

ـ « انها تفاعلات تجري دائما . الخطوة الاساسية في التفاعل المشار اليه تمت عندما وجدت الكنيسة نفسها مع الامبراطورية الرومانية ثم مالبثت ان جعلت من نفسها امبراطورية بحد ذاتها . ولا تنسى الانقسام الخطير الذي حدث بعد ظهور لوثر .. » .

ـوالان : سؤال اساسي في كل عملية الافلام التعليمية التي حققتها بدءا من لويس الرابع عشر عصر الحديد ، أعمال الرسل صراع الانسان من أجل البقاء ، عقليته وفكره عن جزيرة ، سقراط ، باسكال ، القروين اغسطين . عهد كوزيمو، ديكارت ، ثم الى المسيح وكارل ماركس والعالم الاسلامي . السؤال هو : كيف افلحت في تحقيق هذه الافلام التعليمية من غير ان تحمل المشاهد على الملل والسأم من هذه البرامج التي تصل احيانا الى ١٢ حلقة تدوم كل منها ساعة كاملة !

ـ « لنوضح أولا أمرا اساسيا جدا وهو أن واجب التسلية ، تسلية الناس ، هو أمر نسبي . فالتسلية قد تصل بالانسان الى المستوى الوحشي . لا تصدق ؟ حسنا . هل تذكر ان الرومان القدامى كانوايتسلون في المسارح وحلبات الالعاب بالتفرج ـ تسلية ـ على الاسود وهي تلتهم السجناء والعبيد ؟ هذه ايضا كانت من انواع التسلية . التسلية كثيرا ما تكون سببا في تغريب الانسان .المتعصبون لفرقة رياضية ما ، يتسلون اليوم بتركيز أحاديثهم وافكارهم حول بطولات فرقتهم ، أي أنهم لا يفكرون بغيرها . بينما خلق الانسان كيما يفكر . لذلك ، وجوابا على سؤالك ،أستطيع ان أجزم وبحكم تجربتي انه اذا نحن قدمنا للانسان ما يشفي غليل فضوله فانه سيجد التسلية في تحصيل المعرفة . خذ مثال فيلمي عن باسكال . فهو مثال قاطع . عندما ذهبت الى التلفزيون الايطالي وعرضت عليهم فكرة انتاج فيلم عن باسكال للتلفزيون تملكهم الرعب . فباسكال، كما هو معروف ، رجل لم يعرف امرأة أو أي علاقة جنسية في حياته كلها ، فضلا عن انه كان يعاني من آلام عضال ويقاسي من جميع أنواع الامراض . وبما ان « الاوبتاليدون » وغيره من العقاقير لم يكن موجودا فان المسكين كان يخفف آلامه ومايبرح جسده بلجوئه الى حل المسائل الرياضية . ما رأيك بفيلم عن شخصية مماثلة ؟ رغم الرعب المشروع الذي تملك مدير التلفزيون فانه قد أمر باجراء احصاء بين الجمهور تبين بعده ان أقل من ١٪ يعرفون شيئا ما عن باسكال . عند هذا الحد قرروا المغامرة ، فأخرجت فيلمي الذي تم بثه خلال فترة سيئة خيفة من ازعاج المشاهدين ، أي في نهايةحزيران عندما يكون الجميع في المصايف وعلى البحر . مع هذا فان الاحصاء الذي أجري بعد ستة أشهر من عرض حلقتي الفيلم أبدى ان أكثر من ٤٥٪ من الجمهور يعرفون معرفة حقة ما يهم موضوع باسكال وما يتعلق بافكاره وبه . « الروعة في التلفزيون ان مثل هذه البرامج يراها ملايين الناس في آن واحد . على أي حال المشكلة قائمة وهي كبيرة . يجب أن يكون البرنامج جيدا وان يكون جيدا من ناحية التنفيذ السينمائي . لابد ايضا من اعادة بناء تاريخية لكل الاوساط والبيئات والمعدات الخاصة بذلك الفيلم ، وهذا يكلف نفقات كبيرة والمشكلة العويصة هي أن التجارة لا تقوم الى على اساس افلام التسلية والجنس والابتذال . لذلك فأن علي أن اخوض صراعا مريرا كل مرة اريد ان انفذ فيها فيلما من افلامي التعليمية » . ومع هذا فان روسيلليني حقق خلال ١٠ سنوات ١٢ فيلما كاملا يتألف كل منها منها من حلقات كثيرة .

ـ سؤال اخر يتناول العملية من أساسها : هل تعتقد ان بوسع التاريخ ان يعالج أمراض الواقع ؟

ـ « انه يفيد من حيث انه يساعد على تجنب الاخطاء السابقة . فاذا كان لابد للانسان من ارتكاب الاخطاء ، فهو ـ في هذه الحال ـ سيرتكب اخطاء جديدة ، مما يخفف من شر الامر . غير ان معرفة التاريخ تفيد في شيء اخر مهم ، ألا وهو مساعدة الانسان على تكوين معرفة واسعة عن العالم ، عن حقيقة الامور . خذ مثال اللغة العامية في روما اليوم : عندما تريد أم أن تخوف أولادها تقول لهم : « سيأتي الاتراك » ، فكلمة اتراك وعرب واسلام مرتبطة بالاذهان هنا بحروب فردية في العصور الوسطى . عبارات بلا معنى. لكن لابد من عمل يقوض اسس هذه المغالطات اصلا » .

ـ وهل سنعود الى أصل الحضارة في هذا الفيلم !

ـ « طبعا . لابد من التقديم بأمر هام على وهو ان مهد الحضارات كلها كان في الشرق . قد تكون هذه نظرية معروفة ، لكن لابد من تفسير كيفية الامر وتوضيحه . فضلا عن ان هناك فكرة اعتقدها تميز عالمكم عن سائر الدنيا ، وهي بان لديكم البدو والحضر فيانفس المكان . فالبدو هم مثل النحل يجبون الرحيق اما الحضر فيحولون الرحيق الى عسل . انه مثال فريد في تاريخ الانسانية » .

ـ هل سيكون فيلمك الضخم هذا عن الفكر العربي الاسلامي موجها الى التلفزيونات العالمية ؟

ـ « هناك كثير من التلفزيونات العالمية التي يمكن ان تعرضه كما كان الامر مع افلامي السابقة ، وهناك أيضا وبصورة اساسية الشبكة البديلة للتوزيع وهي ناجحة خاصة في جامعات الولايات المتحدة. احصائيات عام١٩٧١تقول ان مشاهدي صالات السينما كانوا آنئذ ٩٥٠ مليون متفرج سنويا في الولايات المتحدة ، بينما كان عدد رواد الشبكة البديلة مليار ونصف مشاهد سنويا في الجامعات وغيرها » .

فيلم عراقي عن الصهيونية

بعد ان عرض في مهرجان بيسارو السينمائي ، قدم فيلم « الصهيونية حركة عنصرية » في مدينة روما حيث طلبته احدى شبكات التوزيع البديلة للسينما لتوزعه في ايطاليا . والجدير بالذكر أن الفيلم هو من انتاج المؤسسة العامة للسينما والمسرح في بغداد وقد أعدته خصيصا بمناسبة المؤتمر الفكري حول الصهيونية الذي عقد في بغداد في الثامن من شهر تشرين الثاني ١٩٧٦ .

وفيما يلي ترجمة لمقالة كتبت بقلم باولو داغو ستيني وظهرت حول الفيلم في واحدة من كبريات الصحف الايطالية « لاريبوبليكا » الصادرة في روما .

« نبيل رضا مهايني : مساعد بازوليني في فيلمي ميديا وألف ليلة وليلة (ومفكر عربي يعيش منذ سنوات في ايطاليا يترجم أعمالا أدبية ويراسل مجلات سينمائية عربية) كتب وأخرج لاول مرة فيلما بعنوان « الحرب دائما » من انتاج المؤسسة العامة للسينما والمسرح في بغداد . وبعد أن قدم الفيلم في مهرجان بيسارو ، عرض أمس في روما ليوزع من قبل شبكة بديلة لنوادي السينما ، وسيذهب

بعدها الى بغداد حيث سيعرض أثناء المؤتمر الفكري حول الصهيونية الذي سيبدأ في ٨ تشرين الثاني كوثيقة سينمائية انتجتها المؤسسة العراقية بالسرعة الضرورية .

موضوع الفيلم المركزي هو التقريب بين الايديولوجية الصهيونية وتلك النازية ، فضلا عن البرهنة من وجهة نظر انسان عربي في الارث المسيحي واليهودي على أن فكرة « شعب الله المختار » انما هي خاضعة لمقتضيات التاريخ : فمن كان ضحية مضطهدة في الاساس أصبح جلادا يضطهد اليوم . لذلك فان الشعب المختار يصبح مرة بعد اخرى الشعب الافقر ، الشعب الذي يتعرض لانواع الذل ولسلب أبسط حقوقه . أي انه اليوم شعب فلسطين العربي الذي يناضل منذ سنوات كثيرة في سبيل استعادة كرامته القومية، والذي تواصل السلطات الاسرائيلية العسكرية عمليات افنائه المنتظمة .

لقد تم تقديم هذا الهيكل العام من الناحية السينمائية من خلال عرض مختلط بين الخيال والواقع . وهكذا شاهدنا فيلما هو بين الروائي والوثائقي . وفي الواقع فان المونتاج يرينا تركيبا لمواد الارشيف « هتلر ممزوجا في دايان » ولمقابلات مع مفكرين ايطاليين (مورافيا ، آنتونيو غامبيتو ، ساندرو فيولا ، ليليو باسو) ومع شهود عيان عرب ، فضلا عن مشاهد صورت في ضواحي روما . أما الهيكل الروائي للفيلم فيحكي عن شخصيتين اولغا شرايبو وهي امرأة عجوز يهودية هنغارية ولفتاة فلسطينية سميرة . ويشكل لقاؤهما في الاراضي التي احتلتها اسرائيل عام ١٩٦٧ أساسا للرواية . فنرى الاولى بمتاع آلامها كانسانة نجت من معسكرات الافناء النازية والثانية على أنها شهادة حية وعفوية عن التراجيديا الفلسطينية المعاصرة. وتنتهي الرواية بادراك العجوز اليهودية لاهوال حرب ظالمة تجرى حبا بالتسلط المقنع بأسباب مثالية . لكن اولغا وسميرة تموتان برصاص البوليس الاسرائيلي .

لماذا الحرب دائما ؟ يؤكد هذا الخيط الاسود الذي يربط معسكر اوشفايتز بتل الزعتر ، كما تبرهن عليه الروح القتالية الذي تعمر نضال شعب كامل مصمم بقوة على استعادة حريته كاملة».

متابعات في الصحافة الأدبية

اعداد
يوسف عبد المسيح ثروت

ـ مقدمـــة ـ

متابعة الحركة الثقافية الاوربية مهمة تقتضي الملاحقة المستمرة للصحافة الادبية والفنية في البلدان المعنية ، لكي يكون التقويم الذي يمكن الاستدلال به واستنتاجه من الخطوط العريضة للتيارات الثقافية والفكرية مؤشرا يصح الاستهداء به لالقاء الاضواء الكشافة على الواقع الثقافي العام ، في مختلف اوجه النشاط الابداعي وعلى مختلف المستويات والاصعدة .

شـعراء محبطون

فمن الكتب المهمة التي صدرت في بريطانيا في الشهر الماضي كتاب س د . هيمان ، وفيه يعرفنا المؤلف بالجانب المظلم من حياة الشاعر الامريكي عزره باوند ، لاول مرة بصورة تفصيلية دقيقة مستندة الى الوثائق المختلفة . وفي هذا الصدد يقول الناقد ديريك باركر : (حصل هيمان على مادة ضخمة من معلومات مجهولة ، بضمنها اشرطة اذاعة روما ، والرسائل والوثائق التي تخص باوند ، في سنوات سجنه الاثنتي عشرة ، في الولايات المتحدة . ان من يقرأ هذه المادة لايسعه الشك في ان باوند كان فاشيا متكالبا طيلة حياته من النوع المقوت . وقد بدأ بذلك النشاط منذ بعض الوقت قبل الحرب الاخيرة كرد فعل انفعالي ضد الامور التي واجهها في مطلع حياته العملية باعتبارها (مرض المثقفين) و (العزلة الثقافية) و (المستويات الثقافية المجهضة) في الولايات المتحدة . وفي الثلاثينات ارخ مراسلاته بالاسلوب الفاشي الذي اعتمده استنادا الى تاريخ زحف الفاشيين على روما في آذار سنة ١٩٢٢ . وقد ضمن كل تلك الفعاليات في دفتر ملاحظات استهله بمقتطفات من اقوال بنيتو موسوليني الرجل الذي كان باوند معجبا به اشد الاعجاب . (اما رسائله التي تبادلها مع الدوتشه فقد كانت ذات خاتمة هزلية ، غير بناءة) .

ومما يمكن ان يقال بثقة انه ، على الاقل ، في غضون عشرين عاما او اكثر كان باوند يمتلك وجهة نظر متكاملة عن شؤون السياسة العالمية ، ومواقفه تجاه تلك السياسة واضحة ، ان انحيازه للفاشيين لم يكن مخفيا على احد ، كما كان اسلوبه في هذا الانحياز علنيا مدويا .

وفي اثناء الحرب ، لم يتوقف باوند عن اذاعة احاديثه عدة مرات من محطة روما ، مستخدما في تعليقاته لغة تبدو معها لغة وليم جيمس من اذاعة برلين فرائد من النقد الانكليزي الانيق والجدال المنطقي المقنع ، حتى ان الايطاليين انفسهم كانوا يتصورونه (رجلا طيبا اميل الى الجنون منه الى شيء آخر .) وفي سير محاكمته في امريكا بتهمة الخيانة العظمى ، ذهب محاميه الى حد القول انه في نهاية الحرب تدهورت ملكته العقلية (متخطية الاختلاط الذهني والشذوذ) . ومع ذلك ، فصرخات الحقد الموجهة الى انكلترا وامريكا والاشتراكيين .. والمجانين الذين خانوا موسوليني وتسببوا في انهاء حياته مازالت تتماوج في موسيقى الارغن الجليلة التي تعبر عن (اناشيد بيزان) .

وفي عشية نهاية حياته ، بعد ماعاناه من عذابات السجن وصنوف الاهانة في القفص المكشوف الذي شهر به علنا في بيزا اولا ، ومن ثم في المستشفى الخاص بالمجاذيب المجرمين في امريكا جثم عليه كابوس مرعب من الظلام كان يزداد حلوكة كلما مرت الايام . فهل كان الرجل مستحقا لكل الذي حل به ؟ ربما كان الجواب عن مثل هذا السؤال ايجابيا .) ان هذا الحكم يبقى متعلقا بانتظار حيثياته الحاسمة ،

ولن يكون له الطابع القطعي النهائي ، اذ لم تثبت هذه الحيثيات بالادلة التي لاتدفع قضائيا . وهذه مسألة دقيقة ينبغي ايلاؤها حقها من الاهتمام .

ولكن هيمان قدم لنا كل الشواهد التي نحن بحاجة اليها للوصول الى هذا الحكم وهذا القرار الحاسم . ومع ان الكتاب لم يكتب على نحو جيد بصورة استثنائية ، اذ كان يمكن للمؤلف تصحيح الكثير من الاغلاط في اشرطة اذاعة روما ، فان الوثائق التي تضمنها هي اوسع الوثائق التي تغطي الفترة الواقعة بين سنة ١٩٣٠ وسنة ١٩٧٢ وهي سنة وفاة لشاعر ، بعد كل العذابات التي قاساها فحطمت روحه ونفسه وجسده .

ومن هنا ، لم يعد ثمة مجال للجدل فيما اذا لم يكن باوند مؤيدا كل التأييد للفاشية . اما مابقى من الجدل فيتضمن في مدى تأثير هذا الامر في تقويمنا لعمل الشاعر . ليس من احد قرأ (الاناشيد) باي ضرب من الاهتمام وكانت لديه تجربة عن (العالم النقي الرزين، العاطفي) الذي اشار اليه ادورد تومس منذ بواكير ١٩٠٩ بكل تلك الدقة ، عالم افضل شعره ، سيوافق باوند على تقديمه لحياته الفعلية ، عندما تحدث الى غنزبرغ بقوله : (كتابتي ـ كلها حماقة وجهل على طول الخط .. حماقة وجهل .) ولكن هذا الاعتراف في الواقع هو الحقيقة التي تغطي حياته السياسية ، وبعد صدور هذا الكتاب لن يستطيع احد ان يجادل بخلاف هذا الامر .

اما الشاعر الالماني هنريك فون كلايست فهو يأتي في المرتبة الثالثة بعد غوته وشار ، فمن استمع به ؟ اما (امير هومبرغ) وهي مسرحيته الاخيرة ، ويقال انها من خيرة اعماله ، فقد كان لها ان تنتظر مئة وستة وستين عاما لكي تعرض في هذا البلد . ولد فون كلايست في احضان فئة الضباط البروسيين ، ولكنه درس (كانت) الفيلسوف . في حين ان معظم دورياته الادبية ومسرحياته منع في حياته القصيرة التي انتهت بالانتحار سنة ١٨١١ وعمره في الرابعة والثلاثين.

ان هذه المسرحية المجنحة ، ذات الصبغة الرومانسية التاريخية، اختيرت للمرة الثانية ، في حفلة افتتاح مسرح (اكسجنج) في مانشستر مع مسرحية (المتنافسون) لشريدان ،.. واذا كان لهذه المسرحية من شأن يذكر ، فهي انها تمثل عالما سحريا من الاحلام ، عالم الضباب (النوردي) حيث المجبول ، حيث الوهم والواقع . تنكشف مسرحية فون كلايست عن حلم ـ فامير هومبرغ يقظ نصف ايقاظة ، نائم نصف نوم ، تحدوه رؤيا النصر في عشية معركة فاربيلين . اما الاخراج الذي تكلف به كاسبر (وهو كونت فنلدي) فيمتاز بملامح حلمية . على حين ان الملابس التي استخدمت تبدو مالوفة ومعقولة بظروفها الخاصة ، بينما الاعدادات التي هيأها ستيفان مكاب فتوحي بوجود اعمدة بلاستيكية تنبثق من الداخل على شكل كابوسي مرتبك .

وفي هذا الصدد فان المزج بين الطبيعية والفانطازيا ، كما فعل توم كورتناي ، يتساوق مع المناجاة الفردية التي يلجأ اليها الامير في الليالي القمرية . بينما اسلوبه البلاغي الذي يطرحه بخصوص الشرف واليأس ، فيندغم بالشعر غير المقفى الذي يستخدمه غرفن في ترجمته . (اما الاسلوب الاحدث تعبيرا ، كما فعل برشت او بولت ، فقد كان يمكن ان يساعد كثيرا على تقريب المسرحية ، بغير التضحية بالشعر ضرورة) ..

اما جيمس ماكسويل ، فقد جعل من الامير المنتخب رجلا اكثر امتاعا لانه اكثر واقعية واكثر انسانية . فما الذي جعل المسرحية ذات سيطرة اخاذة مع ما فيها من شراك كلاسية موهومة ؟ ان الذي جعلها كذلك موضوعها المعاصر ودقة اسلوبها الجدلي . فحماسة هومبرغ الطافحة بغية القيام بهجوم يتكلف به الخيالة ، دون انتظار اوامر القيادة تعني عقوبة الموت في ظروف القانون العسكري الذي يسيطر سيطرة ايديولوجية كاملة على مصائر البشر ، في الوطن الام، وتأثير هذه السيطرة لا يقتصر على هذا الوطن . فاذا كان الامير يغض الطرف عن اساءته ، فما هو ثمن القانون الذي تسعى الحرب الى فرضه وتثبيت مقوماته ؟ انه لايهتم بالثمن ، بعد ان يتخذ قراره الحاسم ، ويتقبل مصيره بهدوء ، ولكن حدوث عصيان بسبب قضيته، ينتهي بالعفو عنه . ولو لم يكن الامر كذلك ، لما اشار كوتفتزاليه بقوله : (كان يمكن ياسيدي ، ان تقف على شفا الهاوية ، ولكنه على ما احسب لن يسحب سيفه من غمده لانقاذ حياتك بدون اوامر). في هذه الاشارة ، اللمحة الخاطفة ، الكلمة المعبرة ، ادانة للعسكرية البروسية ، التي تلتزم بالنظام والقانون والاوامر ، مع انها جميعا قد تكون من اسباب القضاء على الحياة الانسانية البريئة . ذلك ان هذا النظام العسكري المتمثل بالتقاليد البروسية الالمانية ، قد قنن الكائنات الانسانية بحيث جعلها بيادق يتصرف في مصائرها اناس متخشبون لايعرفون لقيمة الحياة الانسانية غير الطاعة العمياء البائسة الذليلة .

ان المسرحية تقدم لنا كشوفا عن المسئولية الشخصية الفردية والمسئولية الحكومية اللتين لم يقض عليهما قضاء تاما في محاكمات نورمبرغ . اما الوطنية الالمانية التي تعرضها فهي ليست اشد عدائية من الدعاية التي يوفرها لنا شكسبير .. على حين ان ما اجتذب النازيين في المسرحية لايعدوالتأييد الظاهري فيها للانضباط التيتيوني (الالماني) . وهو امر مجرد غير عياني . بينما العمل غني بحيث يمكن ان يقرأ اما باعتباره خروجا من جنوح الشباب وفورته الى مسئولية القيادة والنظام ، واما على الضد من ذلك انسنة الدولة العسكرية المتخشبة .

ومن هذه المفارقة ، هذا التضاد ، في المشاعر والاحاسيس ،هذا الهيجان في الروح القلقة التي تملأ جوانح الشاعر لتطفح على لسانه ، ومن ثم لتتخلل في فنه الشعري والمسرح ، من هذا كله يسعنا ان ندرك لماذاقتل الشاعر نفسه ، وهو لمايزل في اوج الحياة والحركة والاندفاع .. انه كان ضحية العسكرية الالمانية ، لانه لم يستطع ان يوفق بين روحه الحرة الطليقة وبين القيود التي صفدت تلك الروح حتى ازهقتها ! .

ضحايا أخرى

ومن النظام العسكري الذي كان كلايست رمزا لها ، ننتقل الى شاعر انكليزي ، لفته دوامة الموت ، اتون الحرب ، الذي لم يعرف في تاريخه الطويل الدامي غير الضحايا البريئة . فالى الشاعر ايفور غيرني ، شاعر الطبيعة والحرب والجنون ، انه يتحدث عن مجموعته الاولى بقوله : (ان معظم الكتاب يتحدث عن شخص اسمه نفسي .) ولو اخذنا بنظر الاعتبار الظروف الفاجعة التي احاطت بحياته لعرفنا ان منطلقه هذا كان تعبيرا عن نفسه ، تعبيرا عيانيا ، فيه كثير من الاحلام المرعبة ، والكوابيس المظلمة ، والهواجس التي كانت تتكشف في ذاته لتنتهي به ـ عبر ظروف الحرب العالمية الاولى ـ الى مصحة الامراض العقلية ، التي امضى فيها خمسة عشر عاما ، الى نهاية حياته سنة ١٩٣٧ . ان اشعاره في هذه الفترة وبخاصة البواكير منها مفعمة بصرخات الالم ، وليس هذا فقط بل ان توجهها المباشر ينطلق من لغة صافية شفافة فيها صراحة وصدق واخلاص ، قلما رأينا لها مثيلا في الادب الانكليزي الحديث . اما حياته في الخنادق ، فقد جابهها ببساطة مرعبة حقيقية كما جابه الحرب ذاتها بتلك البساطة ، انه على الضد من سيغفريد ساسون واوين ، يبدو بعيدا عن ذاته كل البعد ، لا تعيقه فكرة او رأي او موقف عن مسيرته المؤسية نحو مصيره . كان يبدو على مبعدة من الخوف ، لاانطالة الانفعالية والتأثر السريع المسطح ، لان مصيره الوحيد كان يجذبه اليه بقوة وعنف . الخنادق والدبابات ولعنة الوحول وضمادات والنيران التي تنطلق من هنا وهناك مجنونة عاتية ، والاشلاء المتطايرة؟ كل هذه الامور كانت تحز في نفسه الى اعماق ذاته ، وهو حين يحسها

ويتشممها ويدركها ، يعرف ان مصيره واحد من مصائر الملايين من ابناء البشر الموسومين بلعنة مارس .. انه يواجه هذه اللعنة بكلمات من كبريت محروق عندما يقول في قصيدة (الصمت) :

(انا الضعيف الواني الجائع ، انا الذي ابحث عن فرصة للحياة .. ملزم ان اكون في خط القتال اقاتل ، انبطح تحت الاسلاك الشائكة ، التي لم ينلها العطب بعد . ارى شعل النيران تنطلق ، تتطاير .. الا اني ينبغي ان ابقى رابط الجأش . وعلى حين فجأة اسمع صوتا مؤدبا ذا نبرة متحذلقة يقول : سيدي ربما كان عليك ان تزحف .. ثمة منفذ ، ثقب ، في موضع ما . فارد عليه : اخشى الا يكون هناك منجى ياسيدي ، لاسبيل يرى ، لا طريق ، لا منفذ . لاشيء غير فرصة الموت تترقبنا تتعقبنا . واظل ممددا ارقب الظلام ، اسمع ازيز الطلقات ، وافكر بالموسيقى ، والعن من اعماق قلبي .)

اما قصيدته (الى الله) التي يتطاير منها الشرر الازرق ولهيب النيران فنحس فيها بذات الشاعر تتلظى ، تنوء بثقل السعير ، بحيث يحمل حملا على القول : (ها هو الجحيم يثقلني ، نبذني الكل ، لم يبق لدي احد ، اصرخ ، اصرخ ، وفي قلبي رعشة راجفة ، اصرخ متوسلا بالموت ، لكني لا احظى به . ضاع وعيي لم يبق غير الجحيم في داخلي . لم يعد شيء يعينني . مايشقيني اشد مايكون الشقاء تدهور وعيي . عسير علي ان اتحمل كل هذا . مرعب شهيقي ، مرعب زفيري . لاني لا احتمل الاهانات التي وجهت الى روحي ، روحي المقوتة ، الكريهة . تلاشى كل ما صممه الله . فلم يعد ممكنا ان يكتب عن نصف الوحشية التي صبت على الانسان من قبل الانسان . لم يعد ممكنا ان نحدس الشر الذي تطاير بين الانسان والانسان) .

مسرح توعيــة

وفي هذا العالم المرعب الذي لايهتم بالانسان ، والذي يحاول ان يمزق الوجود الانساني شر ممزق ، يمثل ازاءنا المسرح ، ليأخذ دوره الطليعي في تعرية هذا العالم وادانته ، ووضع الاشياء فيمواضعها الصحيحة بعد ان انقلبت المعايير ، وضاعت القيم . فمن فعاليات هذا المسرح التي كان لها دوي مؤثر في مهرجان ادنبره هذا الصيف تقديمه عرضين لمسرحية بن جونسون (الشيطان الحمار) و (امرأة طيبة من سيزوان) لبرتولت برشت . ومع الفوارق الكثيرة بين المسرحيتين في المنطلق والاتجاه والهدف ، ومن الناحية التقنية التي عالجت كليهما معالجة خاصة . فان جوهر الموضوع الرئيس (الثيمة المسرحية) قد انصب مدرارا على واقع الوجود الانساني المشوه . يحدثنا الناقد المسرحي نيدشايه عن خلفية المسرحيتين فيقول : (ان الخير والشر هما موضوع قصة المسرحيتين ، ذلك ان المزج الدرامي الذي اصطنعه جونسن بين الخلاعة ونوازع الربح المادي ذو جدوى بحيث يصبح ذلك المزج قوة خبيثة تثير حسد الشيطان نفسه ، مما كان له اصداء ايجابية في قصة برشت عن شن تي ، المرأة التي تفضلت الالهة الثلاثة ، بان منحتها المال احتفاء بنزعة الخير لديها ، الا انها لم تجد مناصا من ان تخترع لها قريبا خبيثا كي تستطيع ان تحتفظ بتلك الهبة الكريمة في هذا العالم الشره الشرير . اما عندما يغادر الشيطان هذا العالم لانه لايجد فيه غير جحيم يحيط به من كل جهة ، فان هذا القرار الذي يتخذه الشيطان يماثل ذلك القرار الذي تتخذه الالهة الغيبية ، حين تغض ابصارها عن الضغوط الاجتماعية التي تجبر شن تي على ان تتنكر في شخصية قريبها الشرير . الا ان برشت يذهب الى ابعد من هذا الحد بتوكيده على الحوافز المادية ، مقترحا بان العالم يمكن ان يتغير ، وان الخير صفة انسانية ستزدهر في مجتمع عادل ..

لقد عرضت بريسيليا سمث الجانب الانثوي الجذاب من شخصية شن تي بصفتها امرأة طيبة خلابة بريئة ، بحيث يعسر عليها ان تتظاهر بالخشونة التي ينفرد بها قريبها ، او ان تعتزم على مجرد ذلك التظاهر . ومع ذلك فان قوة عرضها لتلك الصورة هي التي تمثل ذلك التحول ، وهذا ما تحقق خارجيا باستخدام القبعة وقناع نصفي وسيكار . اما المشكلة فهي ان في ادائها الرائع للثنائية بن (المرأة الطيبة) وبين (الرجل السيء) مضيعة لمفارقة جوهرية . ان قسما من هذا الخطأ هنا كما في غيره من الاخطاء المتعلقة بالانتاج يعود الى ترجمة اريك بينتلي ، فالعنوان الالماني هو (الشخص الطيب) لا (المرأة الطيبة) كما فعل بينتلي . اما اذا نفذ عنوان بينتلي حرفيا ، كما هو الامر في تمثيل الانسة سمث ، فليس للرجل السيء من وسيلة للتطور من شخصية شن تي ، لان الشخصية المنشطرة المنفصمة لايمكن ان ترى الا من خلال شخصي جيكل وهايد ، لا باعتبارها شخصية واحدة تعاونت قوى اجتماعية على تمزيق وحدة وجودها ، وفصمها الى شطرين .

ان ماحدث هوتبسيط لعمل برشت، ومع كل الذكاء الذي اتصفت به المسرحية ، ومع استخدام وسائل تقنية جيدة ، وخشبة واسعة كل السعة ، وبالرغم من المتعة الرائعة التي قدمتها الفرقة بعطاءاتها الجذابة اللطيفة المؤثرة ، يبقى العمل على مستوى اقل مما كان ينبغي ان يكون .

اما مسرحية جونسن فقد فقدت شيئا من حرارتها في انتاجها الحالي ، لكن يمكن النظر الى المسرحية باعتبارها هجائية ، وهذا امر ملائم في وقتنا الراهن . ان اقتباس باريس للمسرحية رفدها بنبرة عصرية ، في حين ان الفرقة من خلال استخدامها اللغة الفنية، بنصاعتها ولطافتها ، جعلت المواضعات المسرحية تبدو طبيعية .

واذا كان اخراج ستيوارت بيرج منسجما انسجاما لا رحمة فيه ، فانه واضح صاف . ومع مافيه من تبسيط غير محتشم ، فهو شعبي جدير بشعبيته . على ان اعظم نجاح اصابته المسرحية مبعثه حسن اختيار ادوار الممثلين .

ان انتاجا من هذا الضرب انتاج فريد كأي من انتاجات مسرحيات جونسن ، لو ان النجاح الذي تحقق هنا ، يمكن ان يوحي بنتاجات اخرى في لندن ، لكنا جميعا من المنتفعين بها حقا ، والا فكل الفضل يعود الى المهرجان ومنظميه .

اوبرا وفنون آخرى

في هذه الظروف المثيرة التي يقاسيها عالم اليوم المنقسم على نفسه ، تعاد تجربة ڤاغنر العظيمة (دائرة رجال الضباب) في كوڤينت غاردن ، في انكلترا ، على يد المخرج الالماني الكبير غوتز فردريش . ان هذه الدراما الموسيقية الفريدة تعبر تعبيرا دقيقا وامينا وفنيا عن استجابة ڤاغنر للحركات الثورية التي اجتاحت اوربا في سنتى ١٨٤٨ و ١٨٤٩ والتي انتهت به الى النفي من المانيا مدى خمسة عشر عاما . فالعمل لا يتحدث عن الالهة النوردية او العفاريت التي تحيا في ضباب الزمن ، انها تتحدث عن الانسان في المجتمع ، عن العالم (العالم الراسمالي) الذي يسعى نحو القوة والسطوة والثروة، لينتهي في النهاية الى الخراب والدمار . اذ كلما تعمقت ازمة حضارتنا الراهنة ، كما كانت الحال على عهد ڤاغنر ، تقلصت (دائرة رجال

الضباب) . يحدثنا المخرج فردريش عن علاقة هذه الدراما بالعالم فيقول : (اعتقد ان (الدائرة) تمثل تمثيلا صحيحا العالم بصفته مسرحا كبيرا ، اي انها جزء من المسرح الذي يعكس العالم كما هو . وهذا يعني ، في المقام الاول ، اننا لانخرج اسطورة من الاساطير .ذلك ان ڤاغنر لم يؤمن بالاساطير التي استخدمها في عمله الفني ، وانما رأي فيها ترسانة عظيمة لمادة خام لم تستخدم كما هي الحال بالقياس الى الاساطير الاغريقية والرومانية ، ذلك ان الاساطير الاسكندنافية والجرمانية ، اجتذبته لما فيها من اجواء داكنة ووحشية وبربرية شيزوفرينية ، كما انها اشد امتلاء بروح الفجيعة والانفصام من اساطير البحر الابيض المتوسط ، ومن ثم رأى فيها وسائل مناسبة لتصوير صراع القوى الدامي في عهده . ان المادة الاسطورية التي استخدمها ڤاغنر اعانته على رسم المجتمع الذي كان يؤمن انه مقضي عليه بالدمار والانهيار . لقد اختمرت فكرة (الدائرة) في نفسه حين كان واثقا من نجاح الثورة السياسية ، لكن هذه الثقة سرعان ما انهارت عندما تبددت في الاجواء فكرة التطور التقدمي للبرجوازية وعلاقة ذلك بالفن والمجتمع . لقد كان ڤاغنر ثوريا طالما كانت الثورة وسيلة لتحقيق اهدافه الفنية ، مع انه لم يكن مغمض العين عما كان يجري في العالم حواليه ، وبضمن ذلك الموقف من الطبقات العاملة . ومع ذلك لاينبغي ان نستل هذه الجملة او تلك من (الدائرة) لنقول انها تعني وجها من اوجه حياة ڤاغنر الخاصة ، او العالم الذي كان يحيا فيه . غير ان ذلك لاينفي المقولة المشهورة : ان تاريخ الانسان هو تاريخ التناقضات والصراعات التي لها صلة قريبة بالسيطرة على وسائل الانتاج . ففي (الدائرة) اشياء كثيرة تأتي متوازية مع هذه المقولة . فالجبابرة الاسطوريون حين يدانون لا يدانون لانهم اصحاب طباع رديئة ، بل لان افعالهم التي اجترحوها ابعدت رجال الضباب (النيبلونغيين) عن نطاق (العقد الاجتماعي) كما هي الحال ، عندما ابعدت جماهير غفيرة من الناس ، من ذلك النطاق ، بصورة عملية في الثورة الصناعية . ان (الدائرة) هي بؤرة هذا الصراع من اجل الهيمنة والسيطرة ، هيمنة فرد ما على آخر ، او سيطرة طبقة ما على طبقة اخرى . ولكني مع ذلك لا اريد ان اركز كل التركيز على هذا الامر، والا تصبح (الدائرة) عندئذ تحقيقا فنيا لنظرية صراع الطبقات .

ومع ذلك ، يمكن استشفاف الكثير من الدلائل في (الدائرة) من خلال هذه النظرية ، لانها تساعدنا على تحليل رأسمالية القرن التاسع عشر ، وتسمح لنا بالنظر الى من بيدهم الامر في العالم ، الاقوياء ، والجبابرة ، لا على اعتبارهم وحوشا وغيلانا ، من وجهة النظر الاخلاقية ، بل بصفتهم شخوصا مؤثرة في الواقع ، ولو انهم اصبحوا تاريخيا نفايات زائدة ، كما هي حال (وتان) في مرحلة معينة من مراحل الدراما ...